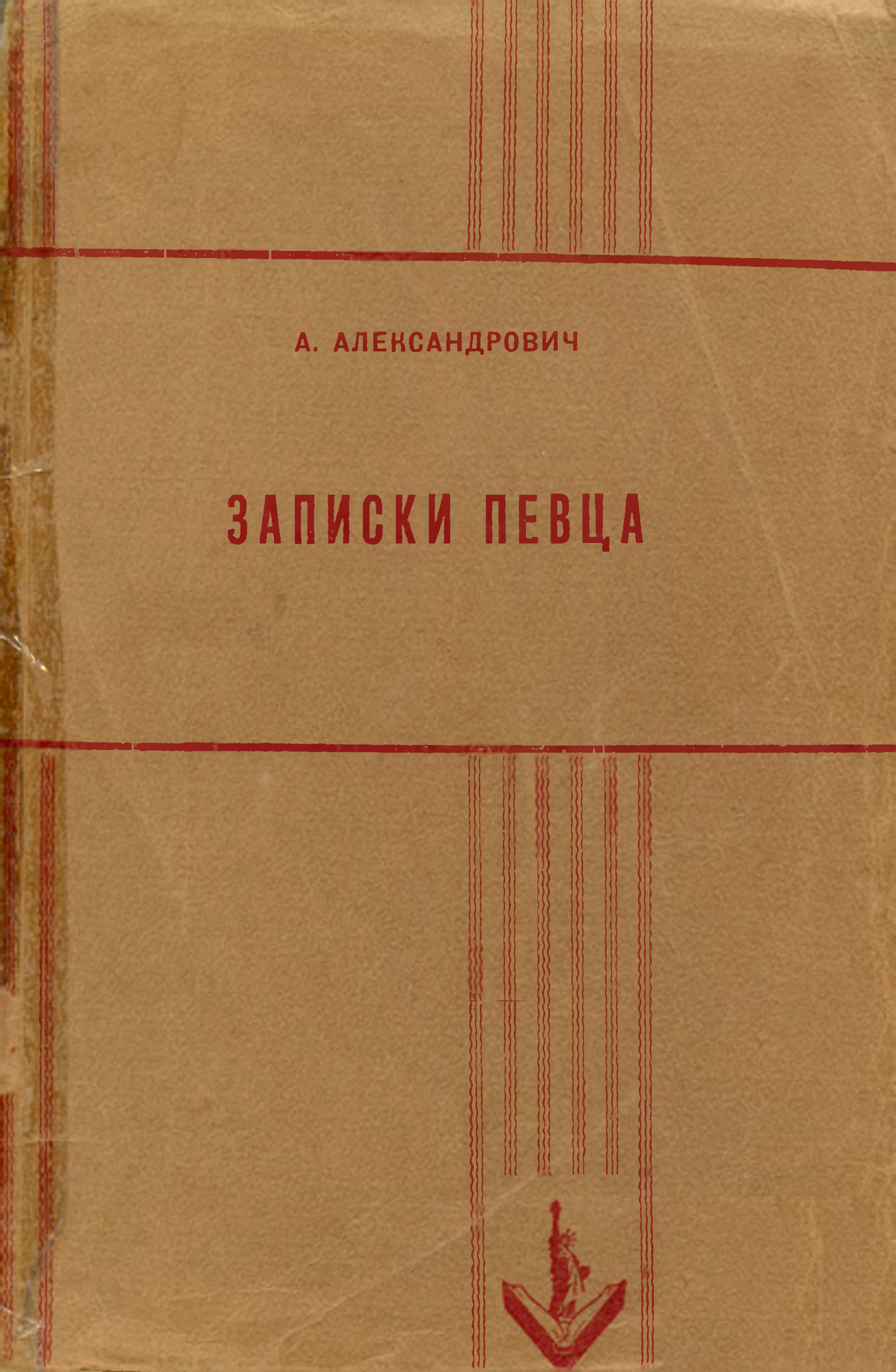

А. АЛЕКСАНДРОВИЧ
ЗАПИСКИ ПЕВЦА

А. АЛЕКСАНДРОВИЧ

ЗАПИСКИ ПЕВЦА



ИЗДАТЕЛЬСТВО ИМЕНИ ЧЕХОВА

Нью-Йорк • 1955

NOTES OF A SINGER

by

Alexandre Alexandrovitch

Printed in the U.S.A.

Светлой памяти

моей матери.


ЗАПИСКИ ПЕВЦА

ВВЕДЕНИЕ

Все и всегда обращаются к певцу с просьбой не только спеть, но и рассказать что-нибудь.

— Артисту, — говорят, — есть что рассказать... Он столько видит... Он встречает таких людей, о встрече с которыми представителям иных профессий и мечтать не приходится.

Жизнь артиста полна приключений, — то весёлых и занимательных, а то чуть не трагических...

Радость, горе и все страсти человеческие нигде так ярко не выражены, как именно в жизни артиста...

А иногда и к психике человеческой артисту удается подойти ближе, чем кому бы то ни было... И т. д. и т. п.

Я не берусь судить — справедливо ли и верно ли всё это... Это не мои мысли. В особенности меня смущает последнее положение — о подходе к человеческой психике. Но я знаю по опыту, что певцу иногда приходится и рассказывать. И некоторые наши рассказы — и мои в частности — интересуют людей, их советуют записывать, «чтоб не пропадали».

В результате попадаешься на эту удочку и ловишь себя на том, что, примерно, на сорок третьем году профессиональной артистической деятельности,

берёшься за перо и впрямь пробуешь записывать всё, что вспоминается из прошлого — и дело, и безделье, и стоящее, и «так себе», — всё!.. И получается довольно большой материал, — нечто вроде «записок певца», да еще певца-то русского. А у нас, у русских, всё ведь как-то «не так, как у людей...». У нас во всём столько необычного, «странного», крайнего, — некоторые говорят даже «дикого» и, во всяком случае, своеобразного, непохожего на других...

Хорошо ли всё это?.. — Это вопрос, конечно, другой. Но всё-таки это — так, и в связи с этим мне приходится подчеркнуть, что и моя жизнь, а в ней и мое прошлое и весь мой артистический путь совсем не похож на путь обычный.

Я, например, не только не готовил себя к артистической деятельности, но я никогда себе и не представлял, что смогу быть артистом. Мне казалось, что это не для меня. Я с малых лет был конфузлив, застенчив, боялся обращать на себя внимание, быть заметным, и я всегда и всё уступал другим.

Да и склонности к артистизму я в себе не чувствовал, как не чувствовал и вообще никаких склонностей. Я рос, как все растут, самым обыкновенным ребенком, ничем особенно не интересуясь.

Только в университете я стал, как будто, интересоваться наукой. Но по окончании его вдруг резко повернул в сторону и, почти сам того не заметив, очутился... на Императорской сцене, да еще, как говорится, «на теноровом положении»... Одно это уже «ни на что ведь не похоже...».

И в дальнейшем я тоже пошел каким-то необычным путем. Меня слишком баловала судьба, и мне както особенно повезло. Несмотря на то, что специаль-

ной подготовки для работы на большой сцене у меня не было (в консерватории я не учился, в театральном училище не состоял), всё же в театре я удержался (а это часто бывало труднее, чем в него попасть). А одновременно и вне театра я попал в такие музыкальные круги и прикоснулся к таким вершинам искусства, что теперь всё больше и больше прихожу к заключению, будто я «родился в рубашке»...

Однако, я видел не только счастливые дни. Мне пришлось принадлежать пению и в годины небывалых потрясений родины (напр., начиная с Первой мировой войны 14-18 гг.), а позже идейно работать среди бушующего народа...

Еще позже, когда я очутился за рубежом и в профессиональной области остался «один, как перст», мне пришлось, что называется, «закусить удила» и заграницей развить самостоятельную деятельность. Не Бог весть, как она значительна, но по своему характеру и по некоторым результатам она заключает в себе коечто любопытное.

Исходя из всего этого, и задумываясь сейчас над тем, о чем, собственно, собираюсь рассказывать в своих «записках», скажу так:

Прежде всего я постараюсь коснуться того, что у нас было хорошего в былой России и постепенно перейти к тому, что уцелело от него, и что пригодилось потом при работе заграницей.

И не хочется мне пока ничего выделять. Буду рассказывать в некоторой последовательности решительно обо всём, но не гоняясь за строгой хронологичностью.

Разумеется, мне придется говорить и о себе, но не о том, как и где я пел, каким пользовался успехом,

а о том, главным образом, в какие условия я попадал, и что и где я, благодаря артистической профессии, видел и наблюдал...

Ну, так с Богом, благословясь!..



ИСПАНСКИЙ ДВОРЕЦ. ЭПИЗОД

Однажды (еще при короле Альфонсе XIII и королеве Виктории) мы пели в Королевском театре в Испании. Дело было зимой в разгар сезона, и мы целой труппой почти два месяца жили в Мадриде.

Придворному капельмейстеру и дирижеру Королевской оперы сеньёру Сакко-дель-Вале пришло в голову предложить мне с двумя товарищами, С. В. Шумовым и К. Д. Запорожцем, спеть в дворцовой церкви за богослужением 2-го февраля в день тамошнего праздника Пресвятой Девы.

— Выберем, — сказал он, — хорошую музыку и споете... Стеснять вас ничем не будем, — пойте как хотите!.. А поместитесь на хорах. За одно оттуда всё и увидите!.. В храме будет большое торжество — не пожалеете!..

Разумеется, мы с радостью согласились, тем более, что он нам предложил поистине прекрасную музыку — трио «Sanctus» и «Benedictus» для мужских голосов «a capella» (т. е. без аккомпанимента), сочинения некоего Loebmann'a.

Она не показалась нам трудной, и мы с третьей, сколько помнится, репетиции пели ее совершенно свободно и наизусть.

В назначенное время к нашему отелю был подан особый почетный экипаж, запряженный мулами (это считалось там особенно приличествующим случаю), и нас повезли во дворец (он был впрочем недалеко).

Во дворцовой церкви на хорах собралось до нас

человек двадцать хористов — с ними дирижер и органист.

Когда мы появились среди них, нам показалось, что все они по отношению к нам настроены недружелюбно, — ни тени привета, смешки украдкой, косые взгляды.

Оглядевшись немного, мы сняли верхнее платье, остались в черных пиджаках и поместились на отведенном нам месте — впереди всех у перил. Как раз в этот момент начинался торжественный вход в церковь королевской четы и ее свиты... Зрелище действительно исключительное... Все были, я бы сказал, — нарочито костюмированы по-старинному. В глаза бросалась благородная игра красок. Преобладало темно-малиновое с золотом и белое. Мужчины — в коротких панталонах, чулках и туфлях. Дамы — в светлых сборчатых платьях, с большими стоячими гребнями и — непременно — с косынками, по тамошнему — с «мантильями», на головах. Ох, уж эти мне «мантильи!..». Из-за них жена моя, тоже приглашенная во дворец, не попала в него и не видела замечательного зрелища. Своей «мантильи» у нее не было, занимать у чужих постеснялась... Появиться же во дворце без этого убора было бы дерзостью... Так она и просидела дома!..

Король (если не изменяет мне память) был в голубом мундире. Он вошел один, держа «на перевес» большую, едва ли не в метр длиною, толстую зажженную восковую свечу.

Королева же — в белом — появилась в сопровождении придворных дам. Все — тоже со свечами.

Следом за ними стали входить по одиночке министры и вельможи, и каждый из них особым поклоном — очень старым, с приседанием — приветствовал короля и королеву, — каждого порознь. Я после изображал всю эту церемонию в движениях.

Затем началось богослужение, отличавшееся большой торжественностью. Множество духовенства. Красные мантии кардиналов. Прекрасное пение хора на фоне органа.

Но вот служба подошла к месту, соответствующему нашей православной «Милость мира» и проч., и нам дали знак начинать.

В полной торжества тишине и в сознании ответственности минуты, я задал тон, и мы запели[1]. Пели мы просто и строго, без вычур, без аффектации, стараясь чутко прислушиваться друг к другу и не выделяясь индивидуально, т. е. пели так, как и полагается петь ансамблю.

И когда мы кончили, служба продолжалась своим чередом, как будто ее хода ничто и не нарушало.

Через некоторое время кончилась и служба. После нее мы еще раз наблюдали церемонию выхода из храма, не менее характерную, чем вход.

Когда, наконец, все ушли, и церковь опустела, стали собираться уходить и мы, но позадержались на хорах, впившись глазами в огромную, толстую, изумительную (цены ей нет!) церковную книгу, лежавшую на особом, тоже очень большом и высоком аналое. По ней певчие и пели во время службы.

Книга, поистине, замечательная. Она — в чудесном кожаном переплете, листы ее из специального толстого пергамента, текст — крупными латинскими буквами, а ноты еще крупнее, квадратной формы.

Пока мы рассматривали книгу и любовались ею, нас незаметно окружили хористы. К нашему удивлению, у них — совсем иные, чем прежде, при нашем

---

[1] Нам — сравнивая опять-таки с Православием — пришлось исполнять песнопения на текст: «Свят Господь Саваоф» и дальше «Благословен Грядый во имя Господне»...

появлении на хорах, лица. У многих горят глаза. Пытаются заговорить с нами на ужасающем французском языке. Наконец, они решились-таки спросить нас:

— Где вы научились так хорошо петь?

— В России, — говорим, — ведь мы русские.

— Да, мы знаем! Но нашу-то музыку, где изучали?

— Как где? — отвечаем. — Мы специально ее совсем не изучали. Нам дали ноты, мы спелись, и вот пришли сюда, чтобы спеть здесь.

— Но ведь вы пели на чужом для вас языке, без аккомпанимента и никто вами не управлял! Откуда же у вас такая свобода и непринужденность исполнения? А главное — такая точность и чистота интонации и такая слитность пения?.. Поете, точно не трое, а один человек поет! Признаться, нам так не спеть!..

Мы улыбнулись, поблагодарили за комплимент и снова ответили, что мы — из России, и там привыкли именно так петь. Мы с малых лет без аккомпанимента поем.

— Но ведь это там у вас, дома, где вы поете вашу родную, привычную для вас музыку! А здесь-то как, — чужую для вас, католическую?..

Разговор наш, чем дальше, тем всё больше не клеился. Как ни объясняли мы испанцам, что мы с малых лет певуны, что нам всё равно, что петь, — свое или чужое, — они не могли взять в толк, как это так: русские, а могут петь и нерусское, да еще строгое, выдержанное по стилю и... по-латыни?

— Мы, — сказали нам испанцы в заключение, — и представить себе не можем, что получилось бы, если бы нам пришлось петь вашу музыку, в вашей стране, по-русски...

Беседа наша так ничем и не кончилась, мы не договорились. Но, встретившись почти врагами, расстались друзьями. Нас провожали полные удивления во-

сторженные, возбужденные лица, дружеские пожатия рук, приветы и даже благодарности.

Позже официальным путем мы получили официальную благодарность их величеств: «Expresivas gracias por la amable actuacion tomada en la Capilla publica del dia 2 del actual en que tan admirablemente canto...».

Этот небольшой эпизод для меня лично — полон значения. Для меня это не частный случай оценки русских певцов испанскими хористами, а отражение общего отношения Западной Европы к нам — русским. Европа раньше нас не знала и с нами почти не сталкивалась. Когда же столкнулась, то не сумела посмотреть на нас иначе, как свысока.

— Что? Русский? Певец? Ну, пусть споет что-нибудь «русское!..» — говорила Европа.

Прикосновения к своему, к общеевропейскому с нашей стороны она не допускала («где же, мол, им?»), а вернее, что попросту этим не интересовалась.

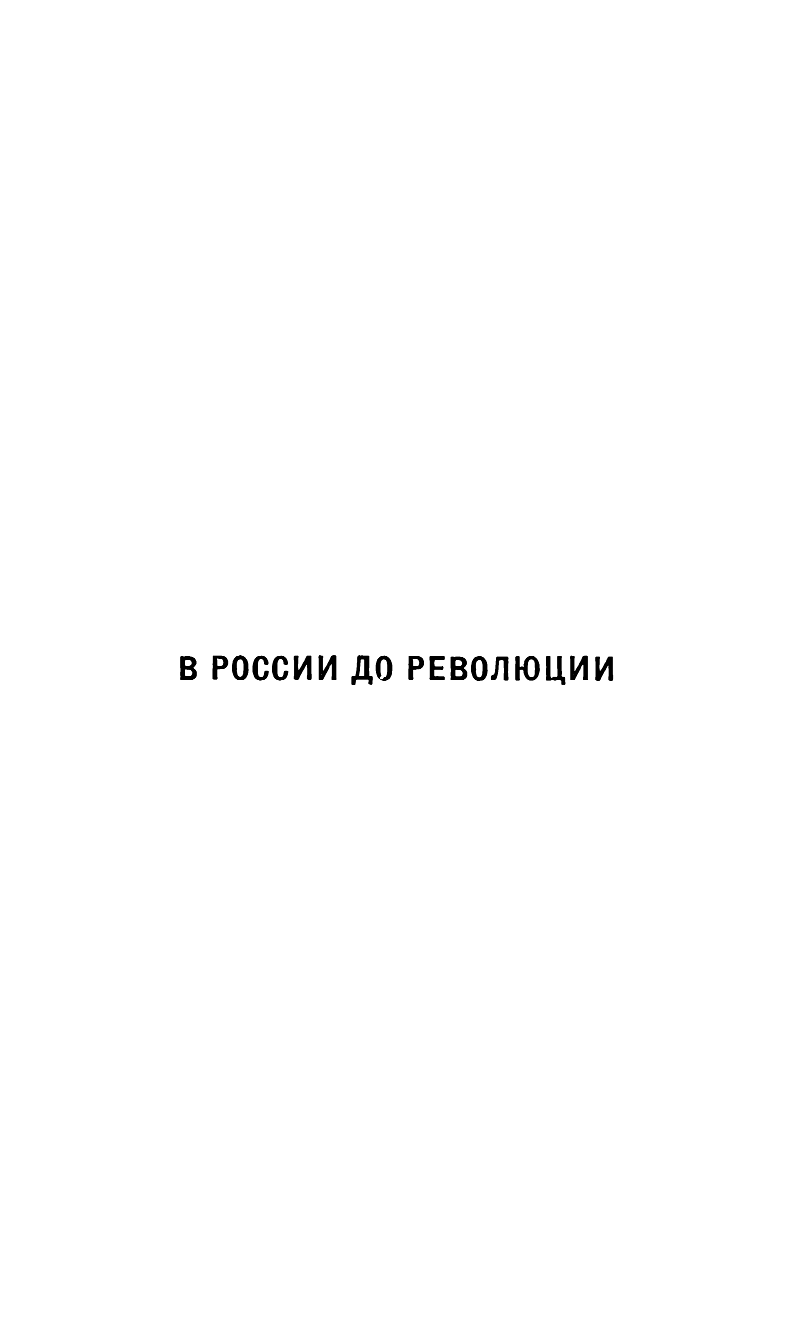
Однако не всегда и не везде дело обстояло именно так, как она хотела. Иногда русскому певцу удавалось, что называется, «проскочить через запретную зону» вопреки желаниям и ожиданиям европейской публики и не плохо исполнить и не свое, не русское. Вот тогда Европа широко открывала удивленные глаза и не могла взять в толк, что перед ней за явление.

«Это что-то непостижимое, — твердила она. — Русские совершенно не похожи на европейцев. Но с европейской музыкой они обращаются, как с своей, и им, действительно, всё равно, что петь, на каком языке».

Подобное отношение к нашей «русскости» мне приходилось наблюдать на других и испытывать на себе несчетное число раз в разных странах. В дальнейшем об этом предстоит немало рассказывать (вернусь еще к Испании и к испанскому дворцу). Пока же скажу, что Ф. И. Шаляпину и тому Европа «милостиво

разрешала» петь лишь русское (чаще всего «Бориса Годунова»). Нерусские же его партии нисколько не интересовали Европу, и например, его непревзойденный Мефистофель так и остался неизвестным Европе...

Миланский театр «La Scala» не в счет, разумеется. Этот театр вообще исключение, а у Шаляпина в нем были и особые обстоятельства, помогавшие делу.



В РОССИИ ДО РЕВОЛЮЦИИ

ДЕТСТВО И ЮНОСТЬ В ПРОВИНЦИИ

Итак уменье русских петь ансамбли удивляло и восхищало Европу. Но мы сами часто ничего особенного в этом не находили. Для нас это было делом привычным и обыкновенным. Мы, действительно, с малых лет ему учились, и даже не специально, а «походя», «между прочим» и не отдавая себе отчета в значительности этого.

Не все, разумеется, становились певцами-профессионалами, но все мы с детства были окружены ансамбльным пением, постоянно слышали его, привыкали разбираться в нем, понимать в нем толк, и понемногу сами в него втягивались.

Конечно, это прежде всего относилось к церковному пению. Как его много было в России, и какую громадную роль играло оно в жизни русской!

Помню себя ребенком и юношей. Я рос в самом центре России, на Волге, в провинциальном, но чудесном городе — Нижнем-Новгороде — («красавец-город», «золотые маковки», старинный, богатейший, расположенный «на горах» при впадении Оки в Волгу). В нем насчитывалось около 150 тысяч жителей, и было что-то около тридцати, либо сорока церквей, и в каждой по хору. Все они не только пели, но и состязались друг с другом, — можно было ходить и сравнивать, где поют лучше.

И у каждого из нас были не только любимые регенты, но и любимые песнопения, которые мы стре-

мились пойти послушать. А после, дома, сами пробовали так спеть...

Не знаю сам почему, но я с самого раннего детства, не любил, когда в церкви поют громко. Мне не нравилось рыкание басов, сотрясение сводов храма и проч. Бессознательно, но я считал это оскорбительным для богослужения.

«Служить Богу изо всей силы нельзя. Да и ангелы так никогда не поют», — думал я.

А мне всегда внушалось, что лучшее пение — ангельское. Я его и искал в церкви.

Я безумно любил, например, пение мальчиков-«исполлатчиков» за архиерейским служением. Это — трио из детских голосов — 1-й дискант, 2-й дискант и альт, — конечно, лучшие из состава хора. Они — в стихарях в соответствующие моменты богослужения выходили то на амвон, то на средину храма и пели именно, как ангелы. Если же пел хор, то я всегда хотел, чтобы он был большим — «много ангелов», — но чтобы пел стройно и тихо, а местами и едва слышно.

Никуда меня так не тянуло, бывало, как в наш чудный большой собор ко всенощной, когда там пели архиерейские певчие. Ими управлял тогда совершенно исключительный регент-художник Ремизов, принявший позже священнический сан и так в рясе и дирижировавший. Он никогда не щеголял никакими эффектами. Он держался простого и строгого, как в выборе песнопений, так и в исполнении.

И мне вот до сих пор кажется, будто я слышу, как в огромном полуосвещенном соборном храме раздаются сдержанные звуки Предначинательного псалма — «Благослови, душе моя, Господа» — в начале всенощной и последующие за этим: «Блажен муж», «Господи, воззвах к Тебе», «Свете тихий», так называемое простое «Хвалите имя Господне» и прочее.

В этих песнопениях нет ничего кроме углубленной

молитвенной созерцательности и необыкновенной простоты музыкальной формы, но производить ими впечатление может только тот, кто постиг тайну исполнения. Любимый мой регент знал эту тайну и достигал того, что люди слушали именно эти простые песнопения и заслушивались и предпочитали их всяким другим — сложным и вычурным.

Позже, когда я вырос и стал артистом, я понял, что у меня — у маленького — «губа была не дура», — мне нравилось, оказывается, самое трудное, но и самое ценное в исполнении — так называемое, — Sostenuto (т. е. сдержанность). Накричать-то каждый может, это легко. А вот попробуй-ка сдержать голос и темперамент и попытайся создать настроение, не прибегая к приемам ослепления слушателя, — к вычурности, к контрастности и проч. И ты увидишь — как это трудно... Это доступно лишь крупным художникам!

Вспоминая всё это, я не могу не вспомнить, как увлекался я исполнением и иных («партесных») произведений нашим архиерейским хором. Как я любил, например, и литургию и в ней простейшую из всех Старо-симоновскую Херувимскую или Херувимскую же Львовского (греческого распева) или тоже Херувимские — так называемую на «Да молчит» или на «Тебе одеющегося светом», или «Милость мира» ярославского распева в переложении Львова. А песнопения Великого поста — «Помощник и покровитель», «Да исправится молитва моя», «Ныне силы небесные» и даже великопостное «Господи, помилуй», «Подай Господи», и в особенности Страстной седмицы «Аллилуйя», «Се жених грядет в полунощи», «Егда славнии ученицы», «Вечери Твоея тайныя», «Благообразный Иосиф» и другие.

А изумительные напевы нашей — как Ф. И. Шаляпин выразился — «лучшей в мире» панихиды и чина погребения.

Когда хоронили императора Александра III-го, заупокойные богослужения шли у нас в соборе впродолжение целой недели ежедневно.

Я, будучи мальчиком-гимназистом 13-ти лет, не пропустил ни одного из них и буквально упивался исполнением архиерейского хора. Тогда, сверх обычных песнопений — «Аллилуйя», «Благословен еси, Господи», «Со святыми упокой» «Со духи праведных скончавшихся», «Вечная память» — открылись для меня еще и другие, например, — «Покой, Спасе наш, с праведными» (если не ошибаюсь болгарского распева) или «Блажени, яже избрал и приял еси, Господи», — кажется, написанное на смерть императора Александра II-го.

Все вспомнившиеся мне сейчас песнопения составляют для меня по сию пору нечто драгоценнейшее. Я называю их жемчужинами православного пения и стараюсь непременно услышать, когда их поют. Если же это не удается, то я сам в соответствующие моменты сажусь за рояль и проигрываю их изумительную музыку. И слезы умиления у меня при этом — градом! Но я даже и не стараюсь их удерживать.

Само собою разумеется, что мне, ребенку, не по силам было разыскивать жемчужины самостоятельно и, тем более, преуспевать в этом. У меня были руководители — мои старшие братья.

Одному из них, Константину, я обязан тем, что научился «не скучать в церкви», не переминаться за богослужением с ноги на ногу и не спрашивать себя и других — скоро ли кончится служба? Он научил меня следить за действиями священнослужителей и отдавать себе отчет в том, что в каждый момент за богослужением совершается, — почему открылись или закрылись Царские врата?.. Что означает каждение по всей церкви?.. Для чего зажигают паникадило? и проч.

Будучи еще совсем маленьким, 6-7 лет, — я любил

с братом ходить на «Страсти Господни» и внимательно слушать, что читает священник.

С ним в ночь с Великой пятницы на Великую субботу я деловито поднимался в половине второго утра и торопился не опоздать к заутрене — «хоронить Христа».

С ним же с восторгом смотрел — и видел — как в Пасху «играет солнышко», тоже славящее Воскресение Христово.

Великое дело уметь видеть это!

С двумя другими братьями я пел. Со старшим, Владимиром, преимущественно церковное. Он-то и обращал мое внимание на стоящее и углубленное, — развивал мой вкус.

Средний же брат, Николай, будучи певуном-любителем и в то же время «сорви-головой», а в моих глазах, конечно, «героем», увлекал меня светским пением. У него был недурной баритон, и он любил петь и нравился, — особенно барышням. Они находили, что он очень хорошо поет, с чувством, «замечательно». Я же считал, что, попросту, никому так не спеть, как он поет.

Чего-чего только не приносил он домой, — и оперные арии, и романсы, и куплеты, и ансамбли (дуэты, трио и проч.), и даже хоровые произведения, будь то снова из опер или репертуар ресторанов, редко-редко нечто, якобы народное.

Всё это я у него прослушивал и, что мог, пел вместе с ним. Мы пели без разбору, что придется, но предпочитали мелодичное, певучее, лирическое. А я так тяготел к грустному. Оно меня трогало и нравилось мне больше веселого, ухарского.

При этом мы увлекались не столько содержанием исполняемого, сколько музыкой ансамбльного пения.

Слова казались второстепенными и — даже еще резче: если слова хороши, значит плоха музыка.

И мы пели не в унисон, а непременно на два, и на три голоса. Старший брат тоже подтягивал. У меня был тогда альт, я привыкал вторить, конечно без нот, по слуху. Но в общем мне было всё равно какую партию петь — «первого» голоса или «второго».

Репертуар наш складывался из вещей, пользовавшихся тогда (восьмидесятые годы и начало девяностых годов прошлого столетия) чрезвычайной популярностью в России. Это — прежде всего романсы, которые знали, пели и любили петь все сколько-нибудь поющие горожане. Тогда ведь в каждом почти доме пели, — не ежедневно, а по субботам, когда, бывало, после всенощной приходили гости. Пели где под рояль, где под гитару, а где так, без всякого инструмента (по призыву: «Давайте споем что-нибудь хорошенькое»).

Пели на два, на три голоса и даже хором, нисколько не смущаясь тем, что, в сущности, сообразуясь с текстом, многое надо бы было петь одному, соло. Но опять-таки увлекала музыка, аккорд, ансамбль[1].

---

[1] Сюда относятся: Капри «Я любила его жарче дня и огня», «Глядя на луч пурпурного заката», «Накинув плащ», «Не для меня придет весна», «В вальсе, когда, обняв меня», «В темной аллее заглохшего сада», «Милая, ты услышь меня», «Я обожаю», «Месяц плывет по ночным небесам», «В час роковой», «Праздником светлым вся жизнь предо мною», «Трын-трава», «Очи черные», «Отойди, не гляди», «Мой костер» и т. д.

Брались мы и за такие произведения, как «Crucifix» Фора; Моцартовское «La ci darem la mano»; Campana «Guarda, la luna bianca».

Из песен же постоянно пели: «Ах, ты ноченька», «Лучинушку», «Соловьем залетным», «То не ветер ветку клонит», «Вниз по Волге-реке», «Москва-Москва, золотая голова», «Не осенний мелкий дождичек», «Кончен-кончен дальний путь», «Ах, Настасья, отворяй-ка ворота» и т. д.

Как красиво, в самом деле, всё это звучало, в особенности, на вольном воздухе, где-нибудь в саду, в беседке вечером или на лавочке, у ворот, а то на воде, с лодки. Чудно было всё это. Каждый заслушивался.

Вспоминая наши юные увлечения ансамбльным пением, упомяну еще и о том, что позже, будучи уже артистом, я сталкивался с подобным же явлением среди профессионалов-артистов. Некоторые наши императорские артисты, не смущаясь и публично пели, например, на три голоса «Я вас любил», «Я вновь пред тобою стою очарован», «Голубка моя, умчимся в края, где всё, как и ты, — совершенство» и проч. Несомненно, это всё — остатки нашей старины, «музицирования», культа ансамблей в русских салонах начала XIX-го столетия.

Пение настолько меня — маленького увлекало, что я сам по себе не прочь был бы устроиться и в профессиональный хор: у меня был хороший голос и слух, меня бы взяли. Я сильно мечтал об этом. Но об этом просто не могло быть и речи. Это было — во-первых, не нужно. А во-вторых, братья мои, сильно меня любившие, поставили мне ультиматум не петь даже в гимназическом хоре. «Иначе у тебя голоса потом не будет. Всё прокричишь», — говорили они мне.

И они были правы. Я знаю многих, которые «прокричали». Я же стал петь в нашем гимназическом хоре лишь юношей, когда у меня стал обнаруживаться тенор. Любили мы и слушать как другие поют, умелые.

Помню, я не пропустил, кажется, ни одного Народного утра, которые устраивались в городе каждое воскресенье.

Публики на этих Утрах бывало видимо-невидимо. За 10 и даже за 5 копеек вы получали место в зале и слушали одного из артистов местного театра. Читали что-нибудь из «Записок охотника» Тургенева, из Гоголя, Пушкина, Толстого, Гаршина, Короленки, и даже

Достоевского. При этом на экране показывались иллюстрирующие чтение световые картины. После же чтения, обыкновенно, была музыка, пел хор и солисты.

Репертуар пения хора был неприхотлив и складывался большею частью тоже из так называемых народных песен, вроде «Под сосною, под зеленою», «Как на горе калина», «Вдоль по Питерской». Или из малорусских песен: «Гой, у лузи, тай при берези», «Ой, из-за горы та буйный витер вие», «Ихав козак за Дунай», «Ой, не ходы, Грыцю» и проч. Или с солистами: «Спится мне младешенькой, дремлется» и проч.

А то так пели и солисты под аккомпанимент рояля. Пели романсы Чайковского: «Благословляю вас леса», «Разочарование», «Растворил я окно» и друг. Или оперные арии: «Куда вы удалились», «Бог всесильный» из «Фауста», или итальянские вещи, например, Tosti Vorrei morir, Denza.

Солировали обыкновенно лучшие голоса из хора и любители. Помню некоего тенора семинариста. Блондин, в длиннополом сюртуке, худой, всё время откашливался. Или другой — брюнет, франт, красавец, носил всегда белый галстух при черном костюме. Позже он специально отправился в Петербург и там был принят в хор Императорской оперы. Об этом говорил у нас весь город. Я с наслаждением слушал и хор и солистов. Немало их было и в других местах, и даже из среды моих товарищей, но я сам никогда и не мечтал запеть соло.

«Куда мне? Это всё не по мне. Растеряюсь... Сконфужусь... Не сумею... Да и голосом-то гожусь ли я?» — думалось мне. И я всегда и всё уступал другим, не мог преодолеть застенчивости и шел всюду бочком, без самоподчеркивания, стараясь как можно менее быть заметным.

Обычно люди, живущие в провинции, «задыхают-

ся», — жизнь скучна, впечатлений мало, все друг другу надоели, ждут приезжих, рвутся в столицу.

Однако мы, хотя по-своему, тоже задыхались, но были и счастливы, не унывали, умели себя занять. Весной и летом — лодки, прогулки, рыбная ловля, купанье. В сезоне — множество всего интересного.

Особенно любили мы Святки. Это — типичное явление русской жизни. В Европе с ним не встречаешься. На Святках — елки, ряженые, веселье без конца. Вечеринки студентов — то московских, то петербургских — на них танцы, игры, пение хором...

И обязательно — один или несколько любительских спектаклей. Это тоже совершенно особое явление русской жизни, особое пристрастие к нему молодежи. В такой форме и с таким увлечением устроенных спектаклей в Западной Европе я не встречал.

Задолго еще до Святок мы начинали собираться группами и выбирать пьесу, — одну или несколько, смотря по силам.

Выбрав, составляли план ее постановки и затем принимались за работу, — расписывать роли, подбирать и находить исполнителей, подыскать и оборудовать помещение, начать устраивать считки, а потом репетиции.

Помещением обыкновенно служила пустующая квартира. Ее надо было снять, отопить и оборудовать для спектакля. Устроить сцену и прежде всего занавес, нарисовать и склеить декорации. Навезти мебели. Раздобыть костюмы, парики, реквизит. Наладить освещение (тогда — керосиновые лампы «молния»), эффекты... И наконец срепетировать, сладить спектакль, да так, чтобы не ударить лицом в грязь. Приходилось ведь конкурировать: любительских кружков было много...

Не все из нас преследовали при этом одинаковые

цели. Одни стремились просто выступать («фигурять», — как мы выражались). Сколько тут было историй, капризов, ломаний.

Другие примыкали к нам всего только с целью повеселиться, провести время.

Но были и третьи — основное ядро, к которому почему-то примыкал и я, — которые горели желанием добиться чего-нибудь «всамделишного», настоящего, именно сладить спектакль, как в настоящем хорошем театре.

Разумеется, мы могли только лишь подражать тому, что видели, — мы были дилетантами и вопросов театра никогда не изучали.

Но нам казалось, будто ничего изучать и не нужно — это-де не опера... Здесь не надо иметь дело с оркестром, хором, ансамблями. Нужно лишь любить это дело и тщательно его подготовить с чисто внешней стороны: хорошенько разучить роли, наметить точно входы и выходы, всех одеть и загримировать, ничего не забыть, всё предвидеть, — и дело с концом.

А играть (т. е. говорить и двигаться на сцене), в конце концов, может всякий, — думали мы. Было бы лишь добросовестное желание войти в роль, проникнуться ею, дать настоящие переживания, идти от жизни.

Мы ошибались, конечно, и ошибались жестоко, оттого и достижений у нас почти не было. Только позже я это понял. Я мог бы, на худой конец, в целом ряде спектаклей указать лишь на отдельные, более или менее удачные моменты, основанные преимущественно на подражании, скажем, московскому Малому театру (нередко приезжавшему в Нижний-Новгород).

Но для нас главное-то было не в этом. Нам важно было сознание того, что все-то мы вместе «горим», совершаем некоторую коллективную работу и делаем ее

не как-нибудь (с расчетом, что сойдет, да не взыщут), а со всей добросовестностью и со всем пылом любви к подобному делу.

Всё у нас делалось своими руками, без наемников... Играли мы без суфлера. У нас недопустима была отсебятина и прерывание реплик партнера. Мы много думали о настроении, о паузах и самым тщательным образом старались не срывать их, а выдерживать и заполнять эффектами за сценой, — то колокол среди ночной тишины, то гул толпы, то — дождь, гром, молния. И мы добивались впечатления. Случалось, что и у нас зал замирал в оцепенении, а у некоторых навертывались и слезы.

Вспоминая свое детство и юность, не могу не вспомнить и первых своих театральных впечатлений.

В нашем городе каждую зиму работал драматический театр... Плохонький. Провинциальный. О нем, собственно, и говорить-то не стоило бы, но меня тянет всё-таки о нем вспомнить, если не с абсолютной, то хоть с некоторой исторической точки зрения. Вот в чем росли. Вот что видели и чем наслаждались!

По виду он был театр, как театр. Небольшой, правда, — мест на триста-четыреста. Внутри зрительный зал и в нем — партер, ярусы, ложи, балкон, галлерея и за ней — «парадиз». Сцена, занавес... Всё, «как быть следует». Но в театре было... керосиновое освещение. Тогда весь наш город освещался керосиновыми фонарями, — бегал фонарщик с лестницей и зажигал их... Электричество было лишь на Нижегородской, так называемой «Макарьевской» ярмарке...

Представляете ли себе прежде всего духоту зрительного зала? Вентиляции не было, а лампы, чтобы не коптили, горели полусветом. Это нужно было еще и для полумрака в зрительном зале. Свет не тушился во время действия.

А на сцене-то какая бедность освещения! О световых эффектах не могло быть, разумеется, и речи: луна «бегала» за действующими лицами, о нарастании или уменьшении света нельзя было и мечтать. И всё на сцене было бедненькое, приблизительное, всегда в полумраке. И тем не менее существовала труппа актеров, шли спектакли, приходила публика...

Представление начиналось всегда с музыки: играл оркестр, плохонький, но тоже сформированный по какому-то образцу, — и скрипки в нем, и трубы, и контрабас.

Оркестр, обыкновенно, играл «вступление» — марш, вальс, либо иную бодрую или плавную пьесу — и затем либо расходился до антракта, либо оставался на месте, если ему предстояла работа среди действия.

Последнее часто и бывало, так как тогда ставили много мелодрам и водевилей с пением. Идет действие... Действующие лица ведут разговоры, и вдруг со сцены — знак («ручкой») сидящему за пультом дирижеру оркестра. Тот постучит палочкой оркестрантам и начинается музыка.

Как сейчас, помню приехал раз К. Варламов[2]. Поставили какой-то водевиль. Варламов — огромный толстяк на коротеньких ножках — играет старика, влюбленного в юную девицу Аннету. Та от него бегает. Он ее ищет. Наконец, находит ее на качелях, дает знак дирижеру и под музыку начинает петь (без голоса):

---

[2] К. Варламов — артист Императорского Петербургского Александринского театра. Имя его было необычайно популярно в России. Существовали даже папиросы с его портретом и назывались они «Дядя Костя».

Ах, Аннета,
Что же иета (это)?
Я устал искать,
А вы сели на качели.
Дайте покачать!

Успех полный. Публика неистовствует.

А то вспоминается одна из мелодрам — не то «Материнское благословение», не то «Две сиротки», — где, тоже по знаку актеров, оркестр начинает играть, а на сцене всё пело, приплясывая —

Семь су, семь су,
Станем жить на эти су!

— и еще что-то в этом же роде.

Или помню пьесу «Волшебная флейта»[3], где пастух — обладатель волшебной флейты, чуть что (например, при нападении на него недовольных его работой баб с помелом или метлами в руках) подносит флейту к губам и начинает играть. Всё на сцене пускается в пляс. Нападение отражено.

Всем весело и на сцене и в публике!

А то со сцены поются под оркестр куплеты, например, из пьесы «Ворона в павлиньих перьях» на мотив — «Кончен, кончен, дальний путь»:

Вот что значит миллион,
Был я ярославец,
А теперь гляди какой
С Невского красавец!..

---

[3] Конечно, не оперу и, тем более, не Моцарта.

Или из неизменной в те времена оперетки Оффенбаха «Орфей в аду»[4]:

Когда я был аркадским принцем,
Я по Покровке всё гулял... и пр.

Не менее популярна была тогда и оперетка «Цыганский барон». В ней тоже куплеты с припевом —

Я — цыганский барон,
У меня — сорок жен...

Пело всё: и сцена и публика!..

Иногда театр всё-таки и отступал от подобного репертуара и в нем ставились настоящие драматические пьесы («сильные драмы»), в которых оркестр играл лишь «вступления» да «антракты», чтобы публика не соскучилась.

Помню пьесы: «За монастырской стеной», «Чародейка», «Татьяна Репина», «Гроза» Островского, «Женитьба Белугина», «Свадьба Кречинского», «Мнимый больной», «Федра» и еще что-то.

А то глупейшие комедии, вроде «Меблированные комнаты Королева» и водевили. Водевиль считался даже обязательным при драме. Им спектакль заканчивался, «чтобы у публики не оставалось тяжелого впечатления».

Характерны были и приемы игры: всюду — штамп, трафарет, вечная торопня, всё под суфлера, всегда слышного в публике, — ни в чем никакой формы.

[4] Это — каррикатура Оффенбаха на оперу Глюка — «Орфей и Евридика». Совершенно непонятно почему эта оперетка ставилась всюду и «имела успех» у публики, которая и понятия не имела об «Орфее» Глюка... Очевидно, выручали куплеты «на злобу дня»...

Бросались в глаза, даже нам, юнцам, — небрежность постановок: качающиеся при открывании дверей декорации, самозакрывающиеся и самооткрывающиеся двери, подмигивания в публику, отсебятина, реплики в публику, срывание реплик партнера.

Гимназия запрещала нам ходить в такой театр. Может быть, это было и правильно, потому что ничего хорошего извлечь из него мы не могли. В лучшем случае выносили самое легковесное развлечение, нисколько не возвышающее, а скорее развращающее юношество.

Но со стороны гимназического начальства совсем не было правильным запрещать нам Великим постом посещать так называемые Литературные вечера (это — те же спектакли, только в посту приказано было не называть их спектаклями), приезжавшего к нам московского Малого театра с репертуаром классических пьес. Это так противоречило нашему анализу в классе произведений Гоголя, Островского, Шекспира.

Кончалось всё тем, что мы всюду ходили.

Раз в год в наш город приезжали малороссы. Ставили «Наталку-Полтавку», «Сватання на гончаривци», «Ой, не ходы, Грицю», «Запорожец за Дунаем».

Прекрасно пели, играли, плясали. Пели хором на фоне тяжелой разыгравшейся драмы. Впечатление потрясающее. Спектакли охотно посещались, несмотря на не совсем понятный язык и несмотря на «семейный» состав трупп. Труппы составлялись преимущественно из родственников — в ней муж, жена, сын, дочь, зять. Так оно выходило экономнее и «историй» меньше, без чужих-то наемников! Всем нравились малороссийские пятна «couleur locale», весь характер спек-

таклей, не похожий на надоевшее. Кроме того, в этих труппах попадались и определенные таланты: Заньковецкая, Кропивницкий, Сагайдачный и другие.

Однажды я ухитрился даже удрать за такой труппой в соседний город Казань. Удрал не совсем, а на короткое время — дня на два, на три. И удрал просто так. Познакомился с труппой (все в ней держали себя мило и просто, были доступны), подружился с ней. Кстати, проезд до Казани на чудном Меркурьевском пароходе почти ничего не стоил: как сейчас помню, мне, как гимназисту, полагалась 50-ти процентная скидка с цены билета, и я заплатил за проезд четыреста верст всего лишь... шестьдесят (60) копеек!

ОПЕРА

Совсем в иной плоскости — прекраснейшей и ни с чем несравнимой — лежала опера. По ней с ума сходили. Она — событие. Ее участники — приезжие, а не свои, надоевшие. Любой самый расхожий оперный спектакль был обставлен богаче и лучше драматического: чудесные голоса солистов, оркестр, хор (человек 30 опытных), — одно это уже чего стоит.

А обстановка — декорации, костюмы, световые эффекты электрического освещения[1] и главное — чудесная музыка (а не куплетишки) и во всё время действия, а не в антрактах только. И на сцене никто не «подмигивает», не торопит без всякого смысла и не несет отсебятину.

Вообще весь подход к делу в опере был для нас тогда «настоящим, всамделишным», большим и серьезным. Опера скорее выглядела театром по сравнению с драмой, хотя по существу-то это не так, конечно. Она увлекала нас и уносила совсем в иные, нездешние миры.

Приезжавшая к нам на короткое время опера не могла привозить с собой, конечно, сложных постановок, но всё же у нас очень недурно, особенно по тому времени, ставились, как русские оперы — «Жизнь за Царя», «Русалка», «Демон», «Евгений Онегин» и иногда «Пиковая дама», так и не русские: «Травиата», «Ри-

---

[1] Опера приезжала на ярмарку, а на ярмарке всё освещалось электричеством.

голетто», «Аида», «Паяцы» со своей неизменной подругой «Сельской честью», реже «Трубадур», «Бал-маскарад», «Кармен», «Жидовка», «Фауст» и проч.

И пели прекрасные певцы-солисты, цвет столиц, популярнейшие в то время имена. Не помню всех, но вот несколько: чета Фигнер, баритоны Яковлев, Тартаков, тенор Кассилов, бас Трубин и другие.

Слушать оперу мы ходили компанией, с барышнями. Идти далеко — за реку, 4-5 а кому и 6 верст. Туда шли торопливо. А обратно обязательно медленно, все гурьбой. Надо же было со всеми и всем поделиться и всё вспомнить и «просмаковать».

В театре ярмарочном, большом и хорошо оборудованном, помещались кто где, разумеется. Но главные «ценители» не спускались ниже «галерки». «Галерка» считалась даже «шиком». Там за цену в 32 и даже в 27 копеек можно было иметь сидячее место, и там существовал особый мир людей, безумно увлекающихся, с горящими глазами, не пропускающих решительно ничего ни в оркестре, ни на сцене, ну, и разумеется, специалистов по вызовам, умевших организовать и встречу и проводы любимых артистов.

Ах, эти вызовы! Сколько чудесных голосов принесено им в жертву! Сколько определенно хороших певцов не смогли выйти на профессиональную певческую дорогу из-за потери голоса «на вызовах». («Навызывался слишком» — говаривали многие). Я вот и сам оставил в оперных театрах на вызовах добрую половину своего голоса...

Мы вызывали часто аккордом: задашь тон (обычно — do-la-fa) и группой, человек в 20, и тянем на три голоса: «Яковле-е-е-е-в, Фигне-е-е-е-р, бра-а-а-а-аво!...» Занавес взвивается несчетное число раз... А в зале публика говорит: «Слышите, слышите, как музыкально вызывают?».

А как мы слушали оперу! Часто стоя, почти ни-

чего не видя, мы вслушивались, впивались в любимые места и замирали, притаив дыхание. Мы старались запомнить и унести с собой тот или иной мотив (арию), вальс («Фауста», «Евгения Онегина»), полонез (оттуда же или из «Жизни за Царя»), марш «Аиды» и «Фауста» (нередко их путая), хоры «Аиды», «Самсона и Далилы» (с ритурнелями оркестра), «Кармен» (особенно хор мальчишек 1-го действия) или оркестровые solo скрипки, виолончели, аккорды рояля или арфы (напр., в сцене письма Татьяны) и т. д.

А после — по дороге домой — мы пытались всё это спеть, и, по возможности, точно; приблизительность раздражала. Иногда пытались по слуху (нот мы не знали, да их у нас и не было) спеть оперу целиком со всеми ансамблями и «отыгрышами» оркестра. Безумное предприятие! Но как нам весело было при этом! Как счастливы мы были! Нам казалось, что мы «достигали».

Что особенно нравилось нам в опере?..

Тон давали барышни. Они любили теноров (реже баритонов). За барышнями тянулись и мы.

Вот льется дивная кантилена теноровой арии. Тенор щеголяет искусством петь «mezza voce», пиано-пианиссимо, «сводит на нет» высоченные ноты, замирая на них. При теноре — непременно и «тенориха»...

Вот слышится любовный дуэт его с нею. Оба так спелись и голоса их так слились, что воспринимаешь не порознь каждого, а обоих вместе, как некую неземную гармонию...

«Но тенор всё-таки должен доминировать, — рассуждали мы. — Тенор в опере это — всё! А где тенора нет, там и слушать нечего».

«Теноpих» одних мы часто с трудом переваривали и смотрели на них, как на некоторую печальную необ-

ходимость, — «надо же, мол, всё-таки кому-нибудь быть около тенора и петь с ним ансамбли».

Но не дай Бог «тенориха» одна, да еще с взвизгивающим или тремолирующим голосом или с скверной трелью или колоратурой. Не трогали нас эти «птичьи голоса» без тембра и содержания. Мы предпочитали сопранам низкие голоса (меццо-сопрано, еще лучше — контральто) с их «бархатными низами», «грудными нотами». А главное, чтобы был тембр, теплый, трогающий душу, а не только слух. Но как мало среди «теноpих» низких бархатных голосов!

Еще хуже были для нас басы. Они нас определенно раздражали: играют почти всегда злодеев да деспотов, в голосе — никакой певучести, и при этом ни слова не разобрать у них. Скоро ли они, наконец, уберутся со сцены?

Однако, со мной лично случилось нечто, о чем стоит рассказать особо и что перевернуло все мои представления об опере.

СЕНСАЦИОННОЕ «ОТКРЫТИЕ». НОВЫЕ ГОРИЗОНТЫ

Приближалась Всероссийская выставка 1896 года в Нижнем. Город оживал. Многое готовилось. Сооружались трамвайные линии. Строились фуникулёры. И между прочим строился новый театр. В городе! Близко! По последнему слову техники! С электричеством и новейшими усовершенствованиями...

И объявили оперу. Надолго! На целое лето, — с половины мая по октябрь! Мы впились в афишу... Состав труппы не сказал ничего. Ни одного знакомого имени. Гадали, прикидывали... Без результата... Труппа была такая: сопрано — Цветкова, Гальцына, Нума-Соколова. Меццо-сопрано — Кутузова-Зелёная, Любатович, Ростовцева. Тенора — Секар-Рожанский, Карелин, Томарс, Сикачинский. Баритоны — Круглов, Тартаков, Соколов. Басы — Бедлевич, Левандовский, Шаляпин.

Объявлен был и репертуар, и в нем много для нас нового: «Жизнь за Царя», «Русалка», «Снегурочка», «Демон», «Фауст», «Самсон и Далила», «Риголетто», «Бал-маскарад», «Миньон», «Кармен» и вперемежку с операми — спектакли балета — «Копелия», «Модели» и проч.

Наконец, — афиша открытия: «Жизнь за Царя» и за ней ряд других опер, чередующихся с спектаклями балета.

Накануне открытия прибежала ко мне Надя С. и

сказала, что «всей нашей компании можно сегодня попасть на репетицию завтрашнего спектакля... Архитектор — строитель театра — устроил это!».

Разумеется, я мигом согласился, и мы «полетели». В театре уже все «наши». Театр, как игрушечка. Сидим в креслах (раньше никогда не сиживали, — в первый раз в жизни!). Открыт занавес... Декораций нет: голые каменные стены. На сцене и в оркестре — люди! Но люди, как люди — в пиджаках и самых обыкновенных платьях... Сейчас начинают.

Увертюра... Хороший оркестр (капельмейстер Зеленый). Интерлюдия «В бурю, во грозу» — запели на сцене люди... Мы всё это знаем. За этим женский хор («Весна с собой»), потом — общий... Далее — ария «тенорихи» — труднейшая: «В поле чистое гляжу»... Для нас ничего особенного: ждем тенора. Но его всё нет... Вместо него в толпе (даже не отделяясь от нее) кто-то, какой-то высоченный, худой блондин пропел басом фразу: «Что гадать о свадьбе? Свадьбе не бывать! За валом вал идет, а за грозой — гроза...».

И — хотите верьте, хотите нет! — так пропел, что поразил меня ею на всю жизнь, он в меня эту фразу «втемяшил»... В ней ничего нет, это — не ария, только речитативная фраза («короче комариного носа»), но я сохранил ее в себе, и, повидимому, до гроба.

Поразил меня прежде всего голос, — таких голосов раньше я никогда не слыхивал. Раньше для меня бас — только треск один. Но этот значился-то басом (пел низко), а треску-то и не было. А было что-то, чем я сразу залюбовался. Он попросту зачаровал меня... Голос — колокол с серебром. Какая мягкость, трогательность! Проникает в душу! И всё пропетое — выпукло, понятно и ясно, — ни одного слова не пропало. Никогда — ни раньше, ни позже — я не выносил,

казалось бы, «от такого пустяка», такого необыкновенного впечатления... Но кто же это?

Однако, я не подал вида ни себе, ни другим по поводу того, что почувствовал. Да и не осознал сначала, ни в чем не сознался даже самому себе...

Всё внимание было обращено на тенора.

А вот и он! Эффектнейший выход: пение за сценой. Ближе, ближе... Лодка... Он... Вышел... Здоровенный, но обыкновенный мужчина. Запел... Прекраснейший голос! Силища! Хватает безумно высокие ноты... «Перекликается» с басом.

— Но — странное дело — ловлю себя на том (как сейчас помню), что любуюсь-то тенором, а слушаю-то баса (раньше никогда не слушал) и он всё больше и больше мне нравится.

Подошли к первому ансамблю — трио «Не томи, родимый...», который мы хорошо знали. Дивная кантилена тенора... За ней — дуэт с сопрано, — упоение. И затем — изумительное вступление баса.

Бас так красиво, так просто и ласково, так убедительно запел, что снова поймал себя на том, как мало я слушаю тенора с «тенорихой», и всё мое внимание обращено на баса.

И так потом прошла для меня вся репетиция. В первый раз в жизни бас обратил на себя мое внимание, приковав его к себе и отвел от всех других!

Конечно, мы все были в восторге от репетиции, видели всю «кухню» оперы, узнали, как в ней всё слаживается.

Узнал и фамилию баса... Оказался никому неведомый Ф. И. Шаляпин.

Возвращаясь домой, мы, как всегда, делились впечатлениями, и мечтали послушать завтра и спектакль. Но не удалось — «пороху не хватило».

Зато сразу потом схватились за газеты (они расхваливали спектакль), расспрашивали тех, кто спек-

такль видел... Читали... Слушали... носились... гордились («Это-де мы раньше всех всё это открыли»...).

Дальше всё «пошло, как по маслу»: в театр мы стали попадать и на спектакли, — конечно, не в кресла, а на «галерку», — на это ухлопывались последние гроши и делались займы. Позже стали проникать в театр «зайцами». Еще позже научились получать от заправил театра контрамарки с заданием «поддержать такого-то»... И в конце концов мы стали там своими людьми, завсегдатаями, пересмотрели все спектакли, развились и узнали много нового.

Больше всего мы носились с нашим кумиром — Шаляпиным. Он (я сознался, конечно, перед всеми «нашими» в своих переживаниях по отношению к нему; оказалось, что мы все от него без ума) затмил всех и всё... И хотя мы посещали и те спектакли, где он не участвовал, но их почти не ценили... А с ним — праздник!

Мы слушали его, затаив дыхание и пожирали глазами. Ни одно его движение, ни одна поза, выражение лица — ничто не ускользало от нас.

Все мы наблюдали, вспоминали, смаковали, восхищались. Ничего подобного не давал нам раньше ни один оперный артист...

Иногда после спектакля, светлой ночью мы украдкой поджидали его у театра, пока он выйдет с компанией товарищей и отправится на откос[1].

Молодой (ему было 23 года), весельчак, огромного роста... Всё что-то напевает и всех смешит. Вечно поднятая голова. Шляпа — то красиво на бок, то на затылок... Кругом него обычно артистки балета — итальянки. На одной из них (Торнаги) он следующей осенью и женился...

---

[1] «Откос» это — дивная нижегородская нагорная набережная с незабываемым видом на Заволжье. По ней все гуляли часами.

Мы шли следом, всё подмечая, но таясь и прячась, — как бы не заметили. Робки мы были. С театральным миром завели знакомство лишь к концу сезона, когда нам понравился молоденький гобоист из оркестра... Но и то мы не умели использовать этого...

***

Конец лета, выставки и отъезд оперы был для нас настоящим горем. Снова всё то же. Провинция... Будни... Лямка осточертевшей гимназии... А она требовала усиленных занятий.

Однако за «ним» мы следили и из своего угла. Опера перекочевала в Москву, в театр Солодовникова, и наш кумир пошел в гору.

Этот удивительный сезон так называемой «мамонтовской» оперы (содержал ее замечательный человек Савва Мамонтов — умный и образованный меценат... Шаляпин ему много обязан своим развитием) был едва ли не самым ярким для начинавшего в столицах Шаляпина. Он выступал в лучших своих партиях — Мефистофеля в «Фаусте», Мельника в «Русалке», Сусанина в «Жизни за Царя» и выступал непревзойденно... Прекрасная критика. Чудные фотографии. Всё это мы читали и у себя в Нижнем, коллекционировали, гордились. («Вот-де», — «мы говорили»).

Великим постом 1897 года Ф. И. Шаляпин с тенором Секар-Рожанским и с сопрано Эберлэ приехал в Нижний на концерт. Какой это был праздник! Какой успех! И как он был хорош даже на эстраде (других мы и не слушали). «Чуют правду», «Трепак», «Блоха» Мусоргского, «Ночной смотр» Глинки, «Старый капрал» Даргомыжского, его же комические вещи — «Червяк», «Титулярный советник», «Мельник», «В путь» Шуберта, «Два гренадера» Шумана и проч.

До чего он был прост и непосредственен! Выйти, запеть — ему как будто бы ничего не стоило. Никакого усилия... Раскрывает рот и поет с такой же непринужденностью, как говорит.

И как ново было для всех его лицо на эстраде! Эта выразительность. Эта подвижность мышц лица. Глаза. Выпуклость каждой фразы... Разберешь (и это тебя переворачивает) всё до последней согласной[2]. И при всём этом — голос, чарующий бархатный голос! Наслаждение бесконечное!..

С приездом Шаляпина на концерт мы осмелели и в большую перемену побежали к нему «знакомиться» (гимназия была напротив его гостиницы). Он еще не одет... В белье... Сидит на кровати. Но нас принял. А мы с поручением от барышень. Улыбнулся. Обещал подпись на карточке к вечеру, к концерту...

Боже, как вспоминали мы потом разговоры с ним (пустяковые, конечно!). А вечером мы «создавали успех» и знакомили с ним барышень.

На другой день к вечеру все мы на вокзал, за реку, провожать уезжающих, «на правах знакомых». Глупо?.. Но сколько и это нам дало после воспоминаний! Конечно, не «ему», — чем могли быть для него интересны мальчишки-гимназисты? Позже, встретившись с ним на сцене, я даже и заикнуться боялся о былом моем с ним «знакомстве»...

На следующий год его сезон в опере Мамонтова был еще ярче. Новые партии: Грозный («Псковитянка»), Олоферн («Юдифь»)... Как снова мы гордились им, хотя и не видели!

В это время у нас была большая занятость, —

[2] Это Шаляпин нам всем показал, что такое согласная...

подходил 8-й класс, аттестат зрелости. Захлестывала волна собственных дел: в перспективе — университет, столица, новая жизнь, наука, жажда знания, самостоятельность...

Я лично совсем тогда отошел от театра. Но попробуй, заговори кто-нибудь об этом, — загорюсь снова.

Так оно и случилось потом со мною, и обожание мной Шаляпина продолжалось и в Петербурге, куда я перебрался по окончании гимназии.

Оглядываясь теперь на свое детство и юность и задумываясь над тем, что взял я от них, что называется, «в дальнюю дорогу», что дали мне они для моего будущего артистизма, — скажу так.

Несмотря на то, что я рос, как и многие растут, мои детство и юность нужно счесть самыми обыкновенными, всё-таки я взял от них многое. Одно — и это самое главное — помимо воли, благодаря общей певучести русской атмосферы, когда все мы и слушали много прекрасного пения, когда сами пели, и когда всё кругом пело и любило петь и не искало в этом статьи дохода.

Другое — благодаря всё-таки и личным качествам, например, склонности к ритму. Я и родился ритмичным и любил ритм в себе развивать. Впоследствии это оказало мне неоценимые услуги, на что мне и хочется теперь обратить внимание всех и каждого.

Я в детстве необычайно любил барабанить (подражая военным, конечно). Я барабанил всюду, где мог, не давая никому покоя, и изо всей силы колотил — и быстро, и медленно, и маршеобразно, и с «дробью» — в попадавшиеся мне звонкие доски, кадки, боченок. У меня были специальные крепкие и толстые палки для этого. «Настоящие», выпрошенные в 7-й роте

10-го пехотного Новоингерманландского полка. При помощи их обучают молодых солдат, будущих барабанщиков. Необычайно любил колотить я в нашу крепкую досчатую калитку, она замечательно у меня «звучала», и соседи постоянно на меня жаловались...

Сверх подражания военным маршам я любил и импровизировать — «аккомпанировал» песням и музыке, которую слушал. Настоящего барабана — инструмента с натянутой кожей — я не имел, конечно. А то игрушечное, что мне иногда покупали, я сразу портил и пробивал насквозь.

Мне нравилось «выбарабанивать» разные фигуры, барабанить то так, а то этак — и просто «в такт», и с пропусками, и со всякого рода фокусами: дробь, трель и проч.

И еще было у меня любимое занятие. С моим приятелем Васькой Ефимовым и денщиком его брата-офицера Карасёвым любили мы устраивать «оркестр»: Карасёв играл на гармонии (преимущественно марши), Васька — на самоварной камфорке, ударяя по ней (а она висела на веревочке) особой палочкой, как будто в оркестровый звенящий треугольник, а я изображал что-то вроде турецкого барабана с чашками. Я «играл» на пустой кадушке с крышкой. Правой рукой толстой палкой бил по боку кадки, а крышкой в левой руке хлопал сверху над отверстием кадки. Она гулко резонировала.

У нас получалось нечто совершенно замечательное, и мы доходили до виртуозности и наслаждались несказанно...



ПУТЬ В ОПЕРУ

ПЕТЕРБУРГ

Моя петербургская жизнь повела меня по совершенно иному руслу. Кое-как окончив гимназию, я почувствовал в себе бездонную пустоту и устремился уехать, как можно дальше и учиться-учиться с самого корня. А «корнем» мне показалось изучение законов природы, и я поступил на естественный факультет С.-Петербургского университета.

С первых же шагов я начал увлекаться наукой до самозабвения. В университете я посещал обязательное и необязательное, торчал во всех лабораториях — и физической, и химической и в кабинетах минералогическом, зоологическом, гистологическом, — слушал лекции на стороне, поступил вольнослушателем на курсы Лесгафта и на них пропадал всё свободное от университета время. Словом, я неистовствовал и старался напихивать себя познаниями, нужными и ненужными.

Однако, я не утерял и тяготения к пению и музыке и, где мог, ее слушал — и в Императорской Мариинской опере, и на концертах, вечерах и вечеринках. Их в Петербурге устраивалось множество, — можно было ежедневно что-нибудь или кого-нибудь да послушать.

И сам я не бросал «попевать», где мог, — у друзей и в студенческих хорах, и дома, и в лабораториях. С каким увлечением мы в них певали с моими новыми университетскими товарищами! Скольких лаборантов мы извели пением (среди сосредоточенной тишины

ученого учреждения) и сделали своими врагами. Там и тут раздавались наши дуэты, трио или оперные арии или русские и малороссийские песни... А с одним моим новым приятелем — студентом-однокурсником — мы пели просто на улице, идя, например, по Среднему проспекту Васильевского острова в студенческую столовую обедать. Мы ухитрялись с ним, перебивая друг друга, пропеть по пути едва ли не всю оперу «Евгений Онегин»... Прохожие недоумевали — в своем ли мы уме?

Мало-помалу люди заметили, что я обладаю голосом и начали уговаривать: «Поучились бы! Занялись бы!» И в конце концов уговорили: меня потянуло начать учиться и пению, хотя бы между делом, «между прочим»...

Долго я выбирал руководителя. Ходил ко многим и «пробовался». Одни признавали качество голоса и соглашались принять в ученики и даже на льготных условиях. Другие, наоборот, учиться не советовали или ставили неприемлемые условия.

Но так или иначе подходящего руководителя я всё-таки нашел. Он импонировал. Все величали его профессором. Сам он выдавал себя за итальянца, а на самом деле оказался поляком... У него была большая классная комната, в ней чудный рояль, а по стенам висели лавровые венки с лентами.

И говорил он всё мудреными, якобы научными словами: «маска», «диафрагма», «кантилена», «бель-канто», «опёртый звук». И петь заставлял всё по какой-то мудреной форме — «вокализы», «арпеджио», «гаммы», «каденции»... И сам, мне казалось, пел хорошо, когда поправлял и показывал.

Но только научиться у него я решительно ничему не смог.

История моих с ним занятий относится к разряду обыкновенных. Таких — много, и о них столько уже рассказано и серьезно, и комически.

К сожалению, в случае со мною комизма не было. Наоборот, я едва избежал трагедии.

Оба мы с «профессором» были добросовестны. Он старался меня научить, всё время мне показывая и меня поправляя. Я же из кожи лез вон, стараясь научиться и подражать «профессору». Но у меня никогда почти ничего путного не получалось, и «профессор» был очень мной недоволен... Постоянно кричал и раздражался.

Скоро друзья и знакомые, просившие меня иногда что-нибудь спеть, стали сначала между собой, а потом всё громче и, наконец, мне самому говорить, что я... «испортился». Пока не учился, я пел, а теперь, Бог знает, что делаю...

Сам я тоже стал замечать, что я не тот; раньше для меня не было трудностей, я пел, «как пелось», забирался высоко и брал ноты свободно, хотя, может быть, и неправильно. Теперь же голос мой сузился, уменьшился в объеме, появились какие-то глухие задавленные ноты.

Но самое главное, что начало меня угнетать, это — то, что я искренне недоумевал, в чем же, наконец, дело? Ведь я же так люблю пение и так стараюсь! Подражаю «профессору»... Почему же у него выходит, а у меня нет? Неужели я настолько бездарен? И почему же я столько преодолел в жизни — я к этому времени университет кончил с дипломом первой степени, — а этого преодолеть не могу?.. Нет, тут кроется что-то, что зависит не от меня.

Между тем окрики и недовольство мной «профессора» всё увеличивались и, наконец, создали совер-

шенно невыносимую атмосферу уроков. Я много раз предлагал «профессору» бросить занятия со мной. Но он не соглашался и считал, что «это — немыслимо». Положение осложнялось еще и тем, что я сильно ему задолжал.

Однажды, не будучи в состоянии перенести особенно безобразной сцены, разыгравшейся на уроке, я, едва дойдя до дому, написал «профессору» письмо, в котором резко отказался от дальнейших занятий с ним.

И стал думать, что с пением у меня дело не вышло. Уйду опять в науку... Возьмусь за свое «прямое дело»...

Прошло некоторое время. Я, действительно, занялся-таки снова естествознанием. И вдруг совершенно случайно повстречался с человеком, которому удалось меня убедить, что с пением еще не всё для меня потеряно, и он мне посоветовал пойти не к «профессору», а просто к хорошему певцу и показаться ему.

Я задумался над советом, и так как петь-то меня всё-таки тянуло, то я и отправился к певцу и поступил к нему в ученики. Это был некий О. С. Томарс, тенор, певший некогда в антрепризе С. И. Мамонтова одновременно с Шаляпиным.

И совершилось чудо! Я сразу «увидел свет», и у меня вдруг «всё пошло». Вражеская атмосфера уроков сменилась дружеской. Исчезли крики. Певец стал мне всячески помогать, и что ни урок, то я пел всё успешнее.

Что же произошло? И в чем же было дело?

В том, что мой новый преподаватель понимал, что

на одном показывании далеко не уедешь — сколько ни показывай, ученик всё равно не повторит, как нужно, — и потому он обращал мое внимание на те общие положения, которые управляют звуком, и приучал меня не к окрикам, а к тому, чтобы я сам разбирался в том, что — хорошо и что — плохо.

И в конце концов он привел меня всего только к одному, но так на́зываемому «золотому правилу» певца: «Не меняйте! Ничего не меняйте в соседних нотах! Тот же тембр, тот же характер, та же звучность и сочность!»

И вот этот кажущийся «пустяк», правило «не меняйте!..» и поставило меня на ноги. Я быстро стал делать успехи и через короткое время не узна́л своего голоса, он и развился и приобрел свободу... По гроб жизни буду благодарен О. С. Томарсу.

С этого времени открылась для меня какая-то новая эра в моем пении. С наукой я распрощался и стал подумывать о том, чтобы сделаться певцом-профессионалом. Для этого я начал разучивать оперные теноровые партии целиком, — выучил «Фауста» (об этой партии я, учась у «профессора», не мог и мечтать), Ленского («Евгений Онегин»), Князя («Русалка»), брался уже и за Ромео и задавался было вопросом о том, как эти роли сыграть на сцене.

Одновременно я примкнул к некоторым любительским музыкальным кружкам (их много было в Петербурге в частных домах) и чуточку пробовал даже «выступать» — робко, волнуясь, — перед пустяковым трио не спал целую ночь...

Гвоздем сидела в голове мысль о том, что сделать, за что взяться, чтобы из любителя превратиться в профессионала?

Смущало меня во-первых, то, что я так-таки и вы-

рос страшно застенчивым и конфузливым существом. На сцене, — думал я, — мне ничего не стоило растеряться и очутиться в смешном положении.

Во-вторых, об искусстве сцены я не имел ни малейшего представления. «Как появиться? Как вообще держаться на сцене? Ведь я ничего, ничего-таки на «сцене не сумею!» — думал я.

Надо учиться этому. А где? У кого? Специальных школ для оперных певцов тогда не было.

И еще — всё осложнялось репертуаром. Теноровые партии, с которых надо было начинать, сводились лишь к Фаусту да Ромео. Но ведь это — совсем не для начинающих! В драме за подобные роли берутся лишь опытные актеры, на 8-й, на 10-й год театральной работы... Не абсурд ли, не безумие ли начинать с этого?

Мечась и ища выхода из создавшегося положения, надумал я попроситься бывать за кулисами итальянской оперы, гастролировавшей тогда в Петербурге в зале Консерватории.

«Присмотрюсь, приобыкну, постараюсь потом подражать тому, что увижу у опытных знаменитых артистов».

Так я и сделал. За кулисы меня пустил случайно меня слышавший режиссер Итальянской оперы, — некий Дума. Он позволил мне посещать спектакли и наблюдать за происходящим на сцене из первой кулисы. Я помещался рядом с занавесом.

Мне это кое-что дало, конечно. Я слушал великолепное пение баритона Баттистини, сопрано Баронат, баса Аримонди и друг. и наблюдал их близко, «в двух шагах от себя». Но научился-то я от них совсем немногому: оперы итальянские ставились совсем не те, что

были нужны мне. И певцы — пели-то хорошо, но «играли» из рук вон плохо. Это было ясно даже мне.

Может быть, этим объясняется и то обстоятельство, что в памяти моей от этого времени уцелели не столько впечатления от Итальянской оперы, сколько пустяковый, но характерный разговор мой в одном из антрактов.

В кулисах рядом со мной дежурил пожарный Казанской части... Опустился занавес... Певице Баронат поднесли корзину цветов... Одну! Пожарный посмотрел на нее и вдруг заговорил (а до того всё молчал):

— Твяты! Много ли тут? Вот в Мариинском театре твятов так твятов! Там иной раз танцовщице всю сцену уставят твятами-то! Оно — конечно, потому — заступницы! Коли проворовался который, — сейчас этто ей рублей на триста твятов!

— Ах, вот как, — говорю, — вы, значит, и в Мариинском театре бываете?[1]

— А как же?.. Конечно, бываем!

— Что же вам там больше нравится? — допытывался я дальше. — Балет или опера?

— А нам всё одно! Куда назначут. По наряду значит.

— Ну, а всё-таки? Коли бываете в опере, так какая же опера вам больше всего нравится?

— Вот, — отвечает пожарный. — Есть такая опера, — «Лойенгрин» называется... Там двое за одной увязались тоже... А они (?) его (?) и укокошили.

Не помню решительно, до чего мы договорились с пожарным дальше. Но его «Лойенгрин», которого «укокошили», живет во мне до сих пор.

---

[1] Тогда меня очень интересовал именно Мариинский театр, и мне очень хотелось знать всё, что происходит внутри его.

Долго пришлось мне болтаться в поисках учителя сцены. Многие многое мне советовали — сходить туда-то, обратиться к такому-то... Называли мне и не певцов, а артистов и режиссеров драмы.

Помню отправился я к некоему Ник. Андр. Попову (он ставил там и сям драматические спектакли и имел репутацию человека очень культурного). Он с участием меня выслушал, но заниматься со мной не взялся, а посоветовал обратиться к артисту Императорского Александринского театра Юр. Мих. Юрьеву.

«Он как раз работает сейчас над ролью Ромео... Он вам всё покажет».

Я этому совету не последовал и к Юрьеву не пошел, т. к. достаточно был напуган «показыванием», когда меня учили петь. И через некоторое время совершенно случайно наткнулся на другого драматического артиста, который занимался и с оперными и у него (на курсах Е. П. Рапгоф, Малая Морская, 7), существовал даже особый оперный класс. Это был некий Андрей Павлович Петровский — тоже артист Александринского театра — сценический учитель, как оказалось потом, многих выдающихся оперных артистов[2].

Я отважился придти к нему прямо на урок и застал там целую группу его учеников.

На вопрос, что вы желаете? — я ответил, что ищу руководителя, хотел бы поучиться сценическому искусству.

— Ну так, спойте! — сказал он мне. Но только было я взялся за ноты и приготовился петь (тут был, конечно, и аккомпаниатор), как мне говорят —

---

[2] Среди них М. Н. Кузнецова, Л. Як. Липковская, баритоны Грызунов и М. Н. Каракаш, артистки В. Н. Павловская, Аксакова, тенора Зеленский, Г. М. Поземковский и др.

— Нет, нет!.. Идите на сцену[3] и на ней спойте и сыграйте нам что-нибудь хорошенькое... Кстати, что вы собираетесь петь?

Я назвал каватину из «Фауста».

— Ого! Прекрасно! Ну так идите же и покажите нам Фауста.

— Но ведь я же ничего не умею... Я учиться пришел, — говорю я.

— Ничего! Проявитесь, как умеете... Нам легче будет составить о вас мнение!

Отказываться дальше, конечно, не пришлось, и вот — можете себе представить, — отправился на сцену и при всём-то классе начал изображать из себя влюбленного юношу — Фауста...

Боже мой! Если бы кто-нибудь попросил меня сейчас рассказать, как же именно я «изображал», как держал себя и что я на сцене делал, то, разумеется, я рассказать ничего не смог бы. Я всё забыл... Помню лишь, что со мной творилось нечто ужасное, я «плыл без руля и без ветрил» по какому-то потоку, — бессмысленно двигался, бессмысленно делал что-то руками... В общем же я как будто бы старался подражать виденным мною на сцене Фаустам, но всё мое сценическое поведение было сплошным скандалом! И как мне было стыдно перед всеми!

Наконец, пытка прекратилась. Высоченная нота («do») взята... Аккорды замерли... Как дурак, стою на сцене и жду приговора.

— Да! У вас — хороший голос! И поете вы недурно, — заговорил А. П. Петровский. — Но скажите, вы помните с какой стороны вы вышли?

---

[3] В классе была и небольшая школьная сцена.

— Помню, — говорю, — вот с этой.

— Это верно... И вы помните, конечно, сколько вы сделали по сцене шагов?

— Нет, — отвечаю, — я шел, не считая...

— Но, может быть, вы помните, что, сделав несколько шагов, вы остановились?

— Да, кажется...

— Нет, не кажется, а остановились. Мы все это видели... А скажите, зачем вы остановились?

— Не знаю... Может быть, чтобы не петь на ходу...

— Гм!.. Ну, а дальше, — вы помните, что вы начали делать движения руками, — вытягивали их вперед, разводили их в стороны... Что вы хотели этим сказать?

Он ставил мне вопросы один убийственнее другого и, чем больше ставил, тем больше заставлял меня конфузиться и теряться и, в конце концов, я запутался и перестал отвечать...

— Так, так, — продолжал учитель. — Уметь-то вы, действительно, ничего на сцене не умеете. Но заметьте себе, что вам при этом первым делом не хватает... воли... Например, по вашему голосу и вообще по вашим данным вы призываетесь на сцену любить, таков весь ваш будущий теноровый репертуар. Но вы не любите, — вы сердитесь на сцене. И переломить себя вы не в состоянии. Кроме того, вы ни в чем себе не отдаете отчета на сцене, вы и сами себе не представляете, что хотели бы в каждый момент изобразить, что и чем показать зрителю. Сцена этого не терпит. Она требует, чтобы всё — решительно всё! — было предварительно осознано и тщательно продумано (отнюдь не выдумано), а по возможности, и вымеряно, например, число шагов, длительность остановки и проч.

И еще одно: вам не хватает для сцены фигуры и вам надо ее сделать. Природа дала вам высокий рост, но вы сутулитесь, — а вам, вероятно, двадцать с небольшим лет... И ноги у вас слабы, — надо их укрепить. Ваши руки вас не слушаются, — движения скованы и корявы и т. д. Хотите, — поступите к нам. Мы попробуем помочь вам. Может быть, извлечете пользу.

Учитель умолк, а я окончательно растерялся и был убит. Однако мне понравились слова учителя. Он ничем меня не прельщал и не уговаривал. Повидимому, он говорил искренне то, что думает... Я бесповоротно решил поступить к нему в ученики, и, спустя некоторое время, так и сделал.

О том, что я нашел в оперном классе А. П. Петровского, и о том, чему меня там учили, я постараюсь потом рассказать особо.

ИМПЕРАТОРСКИЙ С.-ПЕТЕРБУРГСКИЙ МАРИИНСКИЙ ТЕАТР

Это было учреждение, которое в глазах одних пользовалось абсолютным признанием, в глазах же других — почти столь же абсолютным отрицанием.

Одни называли Мариинский театр «образцовой сценой». При этом имели в виду его исключительные по составу и качеству оркестр, хор, подбор солистов, а также образцовый порядок, богатство и блеск постановок, неограниченность средств и возможностей, — вообще исключительность всей театральной работы в ее целом.

Другие, наоборот, самым резким образом работу-то Мариинского театра и осуждали, и именно в ее целом. Указывали на ее «отсталость», «рутину», «казенность», «протекционизм», и не скупились клеймить театр прозвищами: «тепличное растение», «царская забава», «убежище для престарелых и малоспособных к труду» и т. д.

Примирить эти две крайние точки зрения никогда не удавалось. Каждая считала себя, по-своему, обоснованной и имела своих сторонников. Но, несомненно, ни та, ни другая, в отдельности взятая не была правильна. Истина лежала где-то посредине. И хотя я и не берусь указать — где же именно, всё же я постоянно твержу про себя, что я имел счастье принадлежать к изумительной организации Мариинского театра. С ним связан для меня интереснейший период моей жизни; при этом я совсем не имею ввиду материальной

обеспеченности. Я говорю о той атмосфере, которая меня там окружала.

Мало того, что я не встречал подобной ни в одном из европейских театров. Мало и того, что мне никогда не забыть напряженности ее внутренней, не видной публике, работы, — образцовости репетиций, подъема и очарования некоторых спектаклей. То, что я нашел там, осталось потом заветом на всю мою жизнь. Вот каким должно быть искусство музыки, вот каковыми должны быть методы и приемы театральной работы. У меня развился вкус и стало претить всё низменное и приблизительное. И у меня выработалось определенное миросозерцание, освещавшее потом всю мою самостоятельную артистическую деятельность.

Мало всего этого! Я со всей объективностью должен признать, что Мариинский театр за последние, скажем, шестьдесят лет его существования (до революции) дошел до такой высоты, и в нем накопился такой опыт, и создались такие традиции, которые превращают его в некоторую «справочную книгу». И это не только для меня, но для каждого, кто интересуется и тем более руководит театрально-музыкальной работой.

Иногда думается даже, что нам никуда и никогда не уйти от вечно вырастающего перед нами вопроса: «А как же это было, как это шло в Мариинском Императорском театре?..» Ибо там, можно сказать, «всё было» и «всё шло», и шло непревзойденно... Мариинский театр — явление неповторимое. Почти нет оперы, которая в нем не ставилась бы.

Вот посильному рассказу о былом — Императорском, до-революционном — Мариинском театре в том виде, в каком я теперь (спустя уже больше тридцати лет разлуки с ним) его люблю и вижу, и посвящаются эти строки.

Я вижу его прежде всего снаружи. Стоит он на Театральной площади. Напротив него, через дорогу возвышалось огромное четырехугольное здание Консерватории. На расстоянии (в перспективе) Мариинский театр можно было видеть лишь по косой линии, — справа или слева.

Это — не очень большое и не очень стильное здание. Я даже не знаю, был ли у него определенный стиль. Но в нем была какая-то особая приятность (и это не только мое мнение): ничего тяжелого, громоздкого, аляповатого, ничего кричащего или лишнего. Всё как-то «к месту», всё нужно и всё красиво.

Выступ посредине с главным подъездом. Развернутые «крылья» по бокам. Срезанные углы. Купол — полуконус, украшенный лирой. Сероватая окраска. Фонари-шары на фасаде над подъездом. Стеклянный матового стекла — навес над ним. Стеклянные (из зеркальных стекол) средние и боковые двери. Много дверей...

Разгар сезона... Погожий зимний вечер. Часов семь с половиной. Съезд публики на внеабонементный спектакль...

Боже, что творится около Мариинского театра! Перед театром светло, как днем. Наряды полиции и жандармов оцепили подъезд и направляют движение. Нескончаемая вереница «собственных экипажей», — карет, саней, извозчичьих санок. Бороды заиндевели... от лошадей валит пар... Все тянутся под навес главного подъезда.

Там — минимум остановки (извозчик обязан получить у седока плату в пути). Ливрейные лакеи и слуги театра высаживают из карет шикарнейших дам, закутанных в ротонды, но без шляп (или в платочках),

мужчин в цилиндрах и шубах с бобровыми воротниками... Блестящих военных...

А боковые двери так и не закрываются. Они забиты сплошным потоком людей, пришедших пешком. Все одеты по-праздничному и все торопятся. Опоздать нельзя: ровно в восемь часов раздастся увертюра, и двери в зрительный зал закроются.

На лицах — торжественная сосредоточенность. Все точно к чему-то очень значительному готовятся.

А лица молодежи светятся непосредственно светом жизнерадостной юности. Она уже смакует предстоящее наслаждение.

В разгар сезона Мариинский театр всегда был полон. Восемь распроданных абонементов[1] и три спектакля в неделю — вторник, пятница и воскресенье днем, — так было в мое время — отдавалось широкой внеабонементной публике.

По четвергам выходил репертуар на предстоящую неделю. По субботам рано утром — лотерея. Коли повезет, — получаешь нумерок на очередь в кассе с правом приобрести шесть билетов — по два на каждый внеабонементный спектакль.

Как в провинции, так и в столицах так называемый «успех» артистов держался на молодежи. В Петербурге «галерка» без преувеличения почти вся была в студенческих руках. И «Лотереи в Мариинку» это незабываемые страницы жизни каждого студента. Я уже имел случай говорить о том, как мы юнцами в провинции умели шуметь, «создавая успех» любимым артистам. Но и про столицы приезжие знаменитости (Фелия Литвин, М. Баттистини, Артур Никиш и др.) го-

[1] Право на абонемент переходило из рода в род по наследству.

ворили, что они нигде не имели такого успеха, как в России, этим успехом они обязаны «единственной в мире русской молодежи...».

На лотерею приходили толпы народа и еще с вечера пятницы становились в предварительную очередь с расчетом в случае неудачи успеть подойти за нумерком еще раз «на законном основании», т. е. ставши снова в хвост очереди.

Я помню, впрочем, и картины вопиющего беззакония. Тогда предварительная очередь, по два в ряд, кольцом охватывала огромное прямоугольное здание Консерватории напротив Мариинского театра. Порядок поддерживался отчасти самой публикой, отчасти не очень большим отрядом городовых.

Однако, вновь прибывшие толпы людей, видя, что опоздали, не хотели «расставаться с мечтой» и уходить и решали как-нибудь да «втереться» в очередь. Сначала по одному... Подойдет себе человек, поздоровается со знакомым, заговорит с ним, а потом тут и останется... В случае сильного протеста публики поспорит, но отойдет в сторону.

Позже, когда очередь уже двинулась (в субботу в 8 часов утра), начинается «втирание скопом». Возьмутся за руки и напирают сбоку... Тут протесты уже бессильны — выставят одного, вотрется с полсотни.

Полиция делала вид, будто наводит порядки и при общем смехе выволакивала того или другого «примазавшегося». На иных махала рукой. А в общем на всё смотрела сквозь пальцы, — публика сама должна была отражать целые атаки «втирающихся».

Получался, разумеется, хаос, но без озлобления. Все понимали, что очередь-то только еще «предварительная», никаких шансов на успех она не давала (слишком много было пустых билетиков, без нумерков), а потому — «что ж такого? И пусть втираются, кому не лень».

И воздух сотрясался от взрывов хохота. Всем было несказанно весело.

Позже, всё изменилось, — вся система лотереи. Ее стали устраивать на каждый внеабонементный спектакль. А «предварительную очередь» додумались перенести от Консерватории к зданию самого Мариинского театра и «хвост» ставить по двум его стенам, образующим прямой угол. А по противостоящей гипотенузе выстраивали густую сеть городовых. «Втираться» не стало возможности, создался деловой порядок. Зато навсегда исчезло веселье.

Вспоминаю и еще одно беззаконие около Мариинского театра — так называемое барышничество, т. е. перепродажу билетов из-под полы, с надбавкой сверх нормы, смотря по обстоятельствам, — и вдвое, и втрое, и даже раз в десять...

Подобное явление когда-то считалось специфически русским. — «Нигде, мол, в других странах оно невозможно».

Но позже, познакомившись, как следует с заграницей, мы убедились, что это далеко не так... Если не барышничество, так черные биржи процветают всюду. У нас только всё заимствованное принимает формы особенные, а иногда и неслыханные.

Бывало, не успеет открыться касса, а вам в сторонке какой-то тип уже предлагает купить билет «с надбавочкой».

Кто понаивнее приходит в ярость, зовет полицию. «Наглеца» ведут в часть составлять протокол... Толпа безусых свидетелей. На лицах — искреннее возмущение.

Но не успеют кончиться формальности, а свиде-

тели — вернуться к театру, — смотришь, а тип-то снова в толпе и снова торгует билетами...

Бывало, впрочем, и еще хуже, когда, казалось бы, всё было «по закону», и когда не на кого было и протокол-то составлять. Попросту, при самом открытии кассы, и совершенно открыто, толпе, простоявшей, заметьте, ночь и прошедшей через лотерею, заявляли, что «в продажу поступает сегодня... четыре ложи и восемь кресел партера»... Всяко бывало.

Чтобы покончить с этим, прибавлю, что позже, будучи уже артистом Мариинского театра, но не желая ни у кого ничего просить и никому одолжаться, я, даже «на себя самого», т. е. на спектакль со своим участием, вынужден был приобретать ложу... через барышников.

Как бы то ни было, предположим, что вам повезло, и что вы вытянули на лотерее не «пустышку», а «нумерок» на очередь в кассе.

Боже, каким счастьем горят ваши глаза. Да еще, если «нумерок»-то низкий, иногда однозначный!

Ведь это значит билеты-то по 32 копейки, максимум по 75 копеек, и сразу на три спектакля. На всю неделю! Прощай, занятия, лекции, книги!

Первый же вторник убеждал, что труды потрачены не даром. Приподнятое настроение не покидало счастливца даже независимо от того, что давали и в каком составе.

В самом деле, нельзя было не поражаться великолепному и громадному (в сто человек) оркестру! Огромному (тоже сто человек), звучащему как орган, хору! Чудесным голосам солистов! Декорациям и костюмам лучших художников, эффектам, освещению сцены.

Зрительный зал был голубой, очень изящный, фойэ с блестящим паркетом, мраморными простенками, витринами с фотографиями артистов, ослепительным светом, почетным караулом рослых солдат-гвардейцев у царской ложи. Зал был не особенно большим. В нем насчитывалось всего только 1.700 мест. Отовсюду всё видно и слышно, — «только не стой, а садись, пожалуйста!» В центре — громадная и роскошная люстра и в ка́ждой ложе — по небольшой в несколько свечей люстре. Во время действия свет в зале не тушился, а лишь сильно сбавлялся, но так, чтобы можно было читать программу.

В зале элегантная публика. Красивые, стройные, гладко причесанные и хорошо выбритые люди. Изящные манеры. Парадная форма военных. Фраки и смокинги штатских. Вечерние туалеты декольтированных дам. Очаровательные барышни, все в светлых платьях. Возбужденные лица. Веселье. От всего веет праздником. В результате человек уносил со спектакля самые лучшие впечатления, и после, попадая просто в район Мариинского театра, долго не мог оторвать глаз даже от его здания. Всё в нем нравилось, было мило и дорого. Всё тут твердило, что это-то и есть лучший театр С.-Петербурга, — знаменитая Мариинская опера...

Меня тянуло к Мариинскому театру и поздним вечером. Я любил гулять около него, часов в 11 с тем, чтобы, по возможности, дождаться конца спектакля и видеть также и разъезд публики.

Выходило даже как-то так, что, где бы я ни был, откуда бы ни возвращался домой, — мой путь почти всегда лежал через Театральную площадь.

Ее близость чувствуется еще издали, — над ней зарево электрического освещения. А прилегающие боковые улицы и каналы забиты пустыми извозчиками.

Они ждут возможности «проскочить» с седоком на Театральную площадь. Каждый пристает к тебе:

— Барин, сядьте, пожалуйста. Дайте проехать поближе к киятру! Порожнем не пущают. Сейчас представление кончится!

Обычно не отказываешь, — садишься и едешь, чтоб сразу же, иногда чуть не через несколько шагов, и вылезти из санок извозчика, — то у подъезда Консерватории, то у Николаевского Кадетского корпуса, у аптеки, у кондитерской Иванова.

Полиция знала эти извозчичьи трюки, но смотрела на них сквозь пальцы. Ей важно было, чтобы не нарушался лишь общий порядок. Он состоял в том, что кучера и извозчики, попавшие сюда к началу спектакля, стояли рядами на площади на отведенном им месте и двигаться потом могли лишь по определенному плану...

Медленно тянется время. Иззябшая полиция и жандармы с белыми султанами из конского волоса на головных уборах, кучера и извозчики начинают «нудиться». Шутка сказать, — почти четыре часа ожидания! Всё переговорено и всё выслушано. И сбитень горячий у ходившего по рядам сбитеньщика весь выпит... И мороз крепчает... А конца спектаклю всё нет.

И театр молчит. Он весь залит огнями, и, кажется, застыл в своем великолепии...

Но вот в окне мелькнула первая тень. За ней — другая, третья. Множество теней. Из подъезда начинают выбегать слуги и вызывать кареты таких-то и таких-то господ. За ними — люди, на ходу застегивающие верхнее платье и торопящиеся, кто на трамвай, кто на извозчика. Подходят. Садятся «без ряды» и уезжают.

Как муравейник, кипит всё у театра. Хлопают двери. Подъезжают и отъезжают экипажи... Недавно еще гладкая площадь вся изрыта копытами и испо-

лосована полозьями. Завтра дворникам убирать чуть свет.

Толпами расходятся возбужденные люди. На ходу обмениваются краткими словами, делятся впечатлениями...

Но мало-помалу людской поток начинает «сдавать». Реже и медленнее стали выходить из театра люди... Безнадежно высматривают седоков оставшиеся не у дел одиночки-извозчики. Городовые и жандармы строятся и торопливо уходят. Площадь окончательно пустеет.

Только у так называемого «артистического» подъезда театра стоят два-три экипажа — ждут выхода артистов.

Наконец, и они тронулись... Огни тушатся... Театр погружается в сон.

Уходишь и ты и ловишь себя на том, что твердишь: «Спокойной ночи, дорогой, отдохни. Ты славно поработал сегодня!»

Спектакли Мариинского театра поражали не только редко в нем бывавших и не только внешней своей стороной — богатством и пышностью обстановки.

Они были поразительны и со стороны внутренней, — по исполнению. Подымаясь в отдельных случаях на высоту художественного события, они, действительно, при любом составе исполнителей представляли собою музыкально-сценический праздник. Например, спектакли при участии Ф. И. Шаляпина («Борис Годунов», «Хованщина», «Князь Игорь», «Юдифь», «Моцарт и Сальери») или Собинова («Лоэнгрин», «Орфей» Глюка), или кого-нибудь из иностранных артистов (Фелия Литвин, Баттистини, Роза Феар и др.) или дирижеров (Мотль — «Тристан и Изольда»; А. Никиш — «Валькирия» и проч.) или постановки «Сказания о

Граде Китеже», «Царя Салтана», «Князя Игоря», «Мейстерзингеров», «Кащея» и проч. или торжественные спектакли, вроде «Жизни за Царя» по поводу 300-летия Дома Романовых.

Репертуар Мариинского театра был необычайно богат и складывался из всего самого лучшего, классического, а, значит, и самого сложного. В нем шли все «большие оперы» (которые в Петербурге и Москве только в Императорских театрах и ставились), — русские и не-русские, — от Глюковского «Орфея» до Штраусовской «Электры», через Мейербера и Вебера и через всё ходовое итальянско-французское. Шли почти все оперы Вагнера и, разумеется, всё, что только можно себе представить, из русского репертуара — от Глинковских «Жизни за Царя» и «Руслана и Людмилы» до опер Чайковского, Р.-Корсакова и Мусоргского...

Мариинский театр не знал «трудного» и непосильного... Всё, решительно всё было ему по силам. Репертуар любой нации, и какой хотите эпохи и сложности.

Что касается исполнения, то к нему-то больше всего, собственно, и относилось понятие «образцовая опера».

Образцово были прежде всего «сделаны» отдельные партии в каждой опере. Прекрасно подобраны голоса... Хороши не только первые, но и вторые и третьи персонажи. Тщательно до тонкостей всё разучено. Всё звучит, ничто не пропадает и «не шатается», — форте и пиано, нюансы, переходы. Отчетлива, «как ягодка», каждая даже крохотная партийка...

Образцовой была и общая слаженность всех партий, слияние их в единый цельный спектакль. Никто никому не мешает, никого никто не перекрикивает. Местами же, когда одновременно поет несколько голосов, не знаешь, чему больше дивиться — безупречной ли интонации, или тому, что не отличаешь, кто

где поет. Ничей голос не выделяется. Все голоса звучат с одинаковой ровностью, как будто это не отдельные люди, а один инструмент звучит.

Сверх слаженности в спектаклях Мариинского театра отмечалось и еще нечто — благородство исполнения. Это — редчайшее и венчающее дело качество. Не все отдают себе ясный отчет, в чем оно проявляется, но оно чувствуется всеми. Даже серые люди, сравнивая, бывало, Мариинских артистов с артистами других театров, говорили в пользу первых:

— Еще бы! Эти-то — сразу видать, что Императорские!

И это относилось не к голосам (голоса и в частных театрах бывали превосходные), а к манере петь, к приемам исполнения.

Если начать вспоминать всё подробно и перебирать в памяти детали исполнения в Мариинском театре ансамблей различных опер, то иногда кажется, что об одном этом можно написать целую книгу.

Такие ансамбли, как «Канон первого акта» оперы «Руслан и Людмила», или квартеты и трио «Жизни за Царя», или квинтет первого акта «Пиковой Дамы», или «Гимн Царю Берендею» и «Клич бирючей» из «Снегурочки», или пролог к «Царю Салтану» Римского-Корсакова, или квинтет контрабандистов из второго акта «Кармен», или ансамбли «Гугенот» и, тем более, опер Вагнера («Полет Валькирий», дуэты из «Тристана и Изольды» и «Зигфрида», ансамбли «Тангейзера», «Мейстерзингеров») всё это — жемчужины! Каждый из них — непревзойденный номер. А все они, вместе взятые, это дивная коллекция в славной сокровищнице Мариинского театра!

Вот это-то всё и превращало даже самые обыкновенные, рядовые спектакли Мариинского театра в истинный праздник. Это-то и ценилось знатоками и тончайшими любителями музыки. На этой именно

почве и родилось представление о том, что Императорский Мариинский театр это — наша гордость. Это — Академия.

— Вот как надо исполнять-то! Приходите! Слушайте! Учитесь!..

Мариинский театр поражал не только нас — русских. Он изумлял и Европу. И едва ли не самым показательным и характерным было впечатление приезжавших к нам иностранных гостей — певцов-солистов и дирижеров — особенно, из Германии. Они ехали к нам, «в эту далекую, дикую Россию», как в захудалую провинцию, а находили у нас такие аппараты исполнения, которыми были не только удовлетворены, но ошеломлены и восхищены. Нередко открывали глаза от удивления и сознавались, что в Европе... таких не слыхивали.

Больше всего их поражало, конечно, то, как у нас шли нерусские оперы, — Мейербер, Вебер, Вагнер и пр.

Помню, приехал раз знаменитый немецкий дирижер Феликс Мотль и должен был дирижировать у нас на торжественном спектакле оперой Вагнера «Тристан и Изольда». Волнений в театре было много. Единственная репетиция — прямо на сцене с оркестром. И на завтра — спектакль...

Ровно в 12 часов Мотль был за пультом. Вежливо поздоровавшись с оркестром и солистами и получив в ответ овацию, Мотль приступил к репетиции. Но, к общему удивлению, начал не с первой страницы партитуры, а перевернув несколько листов...

Заиграли... Запели... И вдруг Мотль всё остановил. Никто ничего не понял... Все растерянно смотрят друг на друга.

— Что он находит? Неужели так плохо?

А Мотль, ни слова не говоря, перелистнул дальше и предложил начать с другого места... Начали... И скоро снова всё остановилось.

Мотль выискал третье, четвертое место. И приблизительно через полчаса Мотля вдруг увидели спустившимся с возвышения и что-то говорящим концертмейстеру. Растерянность стала расти... А Мотль направляется к выходу, и через минуту он — на сцене, направо и налево говорит что-то... Среди певцов и режиссуры — уже явственное волнение и тревога, видя которые, А. И. Зилоти, привезший Мотля на репетицию, отводит его в сторону и, на правах друга, спрашивает:

— Что же репетиция-то? Ведь все ждут. Время уходит. И завтра этакий спектакль...

— Репетиция? Какая репетиция? Всё кончено, и ничего больше не нужно, — отвечает Мотль. — Да, да! Мне больше ничего не нужно. Я вижу, что все и всё очень хорошо знают...

— Но оркестр-то? Надо же хоть проиграть-то с ним!

— Оркестр? Да разве я не понимаю, какой это оркестр? Да сидящие в нем люди (и Мотль указал на оркестрантов) и сами не подозревают, как изумительно они будут завтра со мной играть...

Репетицию объявили законченной. Всех распустили. А на другой день состоялся, действительно, изумительный спектакль, вошедший в славную летопись Мариинского театра и явившийся, кстати сказать, лебединой песней Мотля в России.

В другой раз не менее знаменитый Артур Никиш дирижировал у нас оперой «Валькирия» Вагнера. После сцены «полет Валькирий» этот спокойный, выдержанный, мягкий и воспитанный человек пришел в ка-

кой-то дикий «раж», бросился на сцену и закричал:

— Дайте мне этих женщин (девять солисток-валькирий)! Я хочу всех их расцеловать! Никогда в жизни и нигде я не имел такого восхитительного ансамбля!

И «женщины» пришли и расцеловались. Но они были искренне смущены похвалой А. Никиша. Они сами ничего особенного в своем пении не видели...

— Мы пели, как всегда. А как же иначе-то?

Прибавлю к этому, что не только они — исполнительницы, — но и мы все не видели «ничего особенного». И лишь, побывав за границей, да посравнив, — поняли...

Еще пример. Однажды в фойе театра шла хоровая репетиция «Лоэнгрина». За роялем Г. А. Козаченко, хористы кругом на стульях... Подошли к сцене 1-го акта, когда толпа видит плывущего лебедя (труднейший хор). Вдруг Г. А. Козаченко замечает, что на репетицию входят люди: впереди главный дирижер Э. Фр. Направник и рядом с ним какой-то незнакомый господин; за ними директор Имп. Театров и его помощники, дальше — главный режиссер оперы, — словом, целая комиссия. Она предложила не прерывать репетиции, а продолжать ее как раз с того места, на котором остановились.

— А мы посидим и послушаем.

Так как подобные посещения репетиций главным дирижером и чиновниками конторы Императорских театров, хотя и без посторонних лиц, не являлись в то время редкостью, то репетиция и продолжалась, как очередная, и как будто бы ничего не случилось.

Но стоило Г. А. Козаченко провести с хором эту сцену и взять заключительный аккорд, как сидевший рядом с Э. Фр. Направником незнакомый господин

сорвался с места, подбежал к Козаченко и стал ему что-то по-немецки говорить, с чем-то поздравлять, благодарить, — словом, проявлять признаки чрезвычайного восхищения, волнения и проч. То же самое он сделал по отношению к хору, к Направнику, к директору и через несколько минут стал со всеми прощаться и скоро ушел, говоря, что ему очень некогда.

Репетицию прекратили. Хор был отпущен, и Козаченко ушел домой, не понимая ничего из того, что произошло.

И лишь спустя несколько дней он узнал, что незнакомый ему господин был немецким чиновником, командированным предложить дирекции Императорских театров привезти из Германии полный ансамбль (оркестр, хор и солисты) для исполнения у нас в России опер Вагнера...

И вот, стоило ему прослушать всего только одну сцену из «Лоэнгрина» на очередной хоровой репетиции, как он бросился на телеграф и телеграфировал в Германию: «Хора не нужно».

Скажу и здесь, что ни Козаченко, ни хор, да и вообще никто в Мариинском театре не находили в пении хора ничего особенного...

«ЗАВЕТНАЯ ДВЕРКА»

Если смотреть на Мариинский театр с фасада, то слева у «развернутого крыла» его находился специальный подъезд для членов императорской фамилии. А поправее его в углу существовала маленькая дверка, всегда меня очень интриговавшая.

Она «работала», можно сказать, день и ночь, почти без перерывов; и я давно заметил (да и все это знали), что, бывало, утром, и особенно, часов в 11, через нее входит в театр целый поток людей, — дам и мужчин (большинство бритых). Все — деловиты... Все торопятся... Всем некогда...

Это — так называемый «артистический подъезд» Мариинского театра, через который спешат на репетиции хор, оркестр, солисты... Сколько часов провел я в свое время около этой дверки, наблюдая за ней украдкой... Сколько радости доставляла мне каждая бритая физиономия, казавшаяся «тем самым», кого так хотелось встретить и рассмотреть поближе и кого на самом деле было так трудно и встретить и узнать.

«Куда спешат эти люди? — спрашивал я себя. — Что ждет их там за дверкой? Счастливцы! Избранники! Как интересна, как волшебна должна быть их жизнь там». О, как хотелось бы и мне как-нибудь прошмыгнуть за ними! Хоть на минуточку!

Я знал, конечно, что этого нельзя... Прошмыгнуть-то и не удастся. Да если бы даже и удалось, всё равно из этого ничего бы не вышло: непременно наткнешься на заставу, — не пустят, в Императорских театрах

посторонним лицам вход на сцену строжайше воспрещается...

Судьбе угодно было, однако, устроить так, что я не только прошмыгнул и «посмотрел» что — там, но в течение ряда лет рассматривал, а в некотором роде и изучал всё, что там делается.

И, пожалуй, стоит рассказать, как это произошло. Нужды нет, что началось с больших моих разочарований. Совсем не так я себе всё там представлял.

Великим постом в Мариинском театре устраивались «пробы» и конкурсы для желающих поступить в хор, в оркестр, в солисты... Вакансий почти нет, а желающих поступить — пропасть. «Пробы» публичные, и к ним люди подолгу готовились. Съезжались со всей России!

Давно о «пробе» подумывал и я, но всё откладывал, — всё казалось, будто еще рано... — «Да и куда же мне? Ведь я ничего, — ну, ничего-таки в театре не сумею».

Однако друзья и преподаватель настаивали... Мало-помалу и самому мне стало казаться, что надо же всё-таки когда-нибудь решиться.

«Чем, собственно, рискую? Нужно, конечно, на первой неделе Великого поста поехать и в Москву (там тоже «пробы», Москва — «биржа» певцов и актеров), но нужно и здесь, в Петербурге, толкнуться в театры... Безнадежно? Но чем же чорт не шутит? И чем же я хуже других?

Сказано — сделано. Было решено, что поеду и пойду. Пусть даже «созорничаю»... А всё-таки...

И я серьезно стал собираться в Москву. А пока что однажды, набравшись храбрости и напустив на себя непринужденный вид (а внутренне-то очень волнуясь), я взял да и подошел к «заветной дверке» и приоткрыл ее (было этак часа 3-3½ пополудни).

Оказалось, что дверь-то не одна: за ней — другая,

а за другой третья с категорической надписью (почему-то на французском языке), что, мол, посторонним лицам вход на сцену воспрещается.

С сильно бьющимся сердцем мне пришлось отворить и эту третью «дверку» и сразу же наткнуться на ряд разочарований.

Прежде всего — «застава». В низенькой проходной каморке (раздевальне под лестницей) двое капельдинеров в форме... играли в шашки.

«Боже мой, какая проза, — думаю. — Это в театре-то! В храме, как мне всегда казалось... Я представлял себе, что здесь всегда и все не иначе, как служат искусству...»

Капельдинеры строго на меня посмотрели и спросили, что мне нужно? Мой ответ («записаться на пробу») решил дело. Меня пропустили и объяснили, куда пройти и где найти секретаря.

Пришлось подыматься по совсем неказистым, грязноватым и плохо освещенным лестницам (второе разочарование, — я думал всегда, что в Мариинском театре всё внутри не иначе, как блестит...).

Пройдя по двум полутемным коридорам, очутился я и еще перед двумя «дверками», но уже открытыми. Одна — прямо, с тремя ступенями вниз — вела в просторный светлый зал с большими окнами, почти пустой. Лишь по стенам — синие диваны, да на особом возвышении, почти посредине зала большой рояль.

«Вот оно! Вот где всё совершается-то!» — подумал я и невольно благоговейно замер на несколько секунд. Я не ошибся. Это был, так называемый, репетиционный зал Мариинского театра. Другая дверь — поменьше — вела в обыкновенную комнату, почему-то разгороженную на три части: библиотека, канцелярия и комната заседаний так называемого «Режиссерского управления», решавшего все важнейшие дела театра. В правом углу — секретарь, — один, пишет что-то.

По виду — ничего специфического, — ни театрального, ни секретарского — самый обыкновенный человек, молодой, с усиками.

Он спросил меня — что мне нужно? — и принялся меня бесцеремонно рассматривать. Но видя, что я — «желторотый», давай ставить ехидные вопросы — где пел? каков мой репертуар? не знаменитость ли я уже? Самым странным был вопрос — действительно ли я собираюсь пробоваться? Не из мертвых ли я душ? Оказывается, «мертвыми душами» назывались тут лица, которые тоже приходили записываться на пробу, но с единственной целью всего только «проскочить» в зал, — доступ в публику на пробу был труден. А потом на пробе, когда их вызывали, они не откликались.

На все вопросы секретаря я отвечал сдержанно, стараясь не терять достоинства.

Секретарь вынул, наконец, лист записи. Я обмер: целая страница фамилий и каких! Много уже известных артистов.

«Куда же — я-то за ними? Ведь я же, действительно, ничего не умею!»

Тем не менее я записался нумером тридцать вторым (это запомнилось!), проставив, что буду петь (неизменную каватину «Фауста») и свой адрес. Мы расстались.

На улице — сразу сомнения. Цепляясь хоть за что-нибудь, решил я зайти к Г. А. Морскому, бывшему артисту Мариинского театра, вышедшему в отставку, и поведал ему всё без утайки. Он выслушал и ответил:

— Что ж? Если уже так вышло, — сходите и попробуйтесь. Риску нет! А, может быть, извлечете и пользу, — послушаете, как ваш голос звучит в Мариинском театре. Только не рвитесь, не старайтесь петь сильнее, чем можете. Пойте спокойно. Как в комнате, не форсируя. И еще одно: помните, что практически из этого ничего не получится. Как бы вы ни пели, Ма-

риинский театр не только вас — начинающего, но и никого не возьмет... Вакансий нет. Пробы — формальность. Артистов и так слишком много. Не пеняйте и не сердитесь. Говорю вам правду, ничего не скрывая...

Он дружески потрепал меня по плечу. Пожелал удачи. Грустным возвратился я домой. Слова Морского сомнений не рассеяли и не успокоили...

Но что же делать-то? Не отступать же?

Через некоторое время пришло извещение из Мариинского театра о «пробе». Она назначена на среду первой недели Великого поста (и это запомнилось!).

До этого надо успеть побывать в Москве.

ПОЕЗДКА В МОСКВУ

Поездка в Москву в деловом отношении не дала ничего, но многому научила. По крайней мере, пришлось осознать до конца, что значит предлагать и навязывать себя людям, не чувствующим в тебе никакой надобности.

В Москве у меня было три «пробы». Но мне пришлось самому их и организовать. Одну я провел в день приезда, две другие — на следующий день.

Сначала я отправился в Императорский Московский Большой театр и предложил себя прослушать, хотя бы и не в очередь, — сделать мне исключение, как приезжему. По тому, как со мной разговаривали и как меня оглядывали, я понял, что «проба» не даст ничего, «спою впустую». Узнав, что я нигде еще в театрах не пел, что я только еще начинающий, да еще не москвич (а значит, «Бог его еще знает, чему и у кого он учился»), люди до всякой «пробы» потеряли интерес ко мне. Однако прослушать меня с грехом пополам согласились.

Петь пришлось со сцены в огромном и пустом театре, а слушали меня не то четверо, не то пятеро человек[1]. Прослушав, ни слова не сказали и удалились. К несчастью, я по наивности думал, что они должны

---

[1] Среди них два или три дирижера, режиссер и управляющий Конторой Императорских Московских театров.

мне всё-таки хоть что-нибудь да сказать, и я стал их ждать, а потом и разыскивать... И попался!

При всей своей застенчивости и неуверенности в себе я стал жертвой некоторого преувеличенного мнения о своей избранности («хороший-де у меня голос, большая музыкальность»), и получился камуфлет...

Встретив одного из слушавших меня, я обратился к нему с нелепым вопросом — как-де он и те, кто были с ним, отнеслись к моему пению?

Тот, даже не взглянув на меня, ответил:

— Здесь не Консерватория. Идите туда и там узнавайте мнение о себе!

Разумеется, этого эпизода я никогда не забуду...

Вторая моя московская «проба» состоялась в театре Частной оперы. Там сначала — прием, который просто не знаю, как его и охарактеризовать. Повеяло не то лабазом, не то — толкучим рынком. Разговаривали, повернувшись ко мне спиной, вполоборота и предупредили, что в их театре, если и нуждаются в ком, то «только в совершенно исключительных голосах и артистах».

Какие-то люди, случайно тут оказавшиеся (повидимому, из артистов этого театра), сказали мне, что меня всё-таки «попробуют», и слушать меня будет сам владелец оперы... «Он-де сядет в ложу, и мне со сцены его видно не будет... Чуть что, если я ему не понравлюсь, меня остановят звонком и прекратят пробу».

Представляете ли себе мое состояние во время «пробы»? Ждешь, что ежеминутно может раздасться звонок...

Ура! Не позвонили и дали до конца допеть моего «Фауста». И даже заговорили со мной из ложи, — нет

ли-де у меня с собой и еще чего-нибудь, и не спою ли я?

Я спел «Вертера» («Зачем будить меня?»). Дали допеть и эту арию и потом прислали помощника режиссера и через него предложили вступить в труппу с осени. Но, принимая во внимание мою неопытность, назвали цифру моего будущего оклада в сто рублей в месяц.

Я ответил, что подумаю, но после, подумав, не согласился. Не потому, что считал предложенные условия для себя унизительными (я совсем не зазнавался и думал всегда о себе хуже, чем был на самом деле), а просто потому, что мне предстояло переехать в Москву, устроиться в ней (в городе, где нет ни друзей, ни знакомых) и потом жить в ней, получая лишь с осени по сто рублей в месяц, — мне этих денег просто не хватало бы...

Оглядываясь теперь на всю эту канитель «проб», могу сказать, что выдержать подобную трепку нервов и самолюбия в состоянии лишь тот, кто еще очень молод и силен и кто очень настойчив...

Третья «проба» состоялась в театральном бюро на Тверском бульваре. Там меня встретила совершенно невозможная атмосфера. Галдящая толпа полупьяных провинциальных актеров. Беспорядок, шум. Страшно трудно добиться заведующего и условиться с ним о «часе антрепренеров».

Слушали меня — обступившая почти вплотную и смотревшая мне прямо в рот толпа людей и, будто бы, несколько человек «антрепренеров».

Я понравился... Со мной многие заговорили и даже начали предлагать «ангажементы». Но (снова та же история!), узнав, что я — «желторотый» и нигде еще не пел, — постепенно тоже теряли интерес ко мне и отходили в сторону.

Уехал я из Москвы в разбитом состоянии. Усталость... Нервы... Чуть не отчаяние... И в голове — гвоздем сидит вопрос:

«Что же делать-то? Как начинать-то? Где? У кого? Всюду требуются лишь готовые, опытные певцы! Я прошел три «пробы». Завтра в Петербурге предстоит четвертая. Выдержу ли я ее? А если и выдержу, то не будет ли она и последней моей пробой? Будет с меня!».

НА ПРОБЕ В ПЕТЕРБУРГЕ

Ночь я провел в поезде. Конечно, спал плохо. Домой попал лишь утром в среду. Весь день старался поменьше думать и больше лежать.

Повестка Мариинского театра вызывала к семи часам вечера. Но я отправился значительно раньше — «надо осмотреться, посидеть, успокоиться».

И вот — снова дверь и снова «застава»... Но я сунул ей в нос уже повестку.

На этот раз меня направили не так высоко — этажом ниже прежнего — еще в одну, новую для меня дверь.

Отворив ее, я очутился в коридоре без окон. Из него сразу направо — широкая железная дверь, вход... на сцену.

Бог ты мой! Неужели?

Налево — дверь в малюсенькую режиссерскую. В ней — голоса, люди. Меня потянуло на сцену.

Как сильно бьется сердце! Куда это я прошмыгнул?

Медленно, с благоговением переступаю порог. И кажется мне, что вхожу в святилище. Даю себе слово всё, что смогу, осмотреть и запомнить...

Смотреть нечего. Запомнился досчатый пол. По стенам — блоки, веревки. Огромная сцена пуста, плохо освещена... Присесть негде... Приходится бродить ощупью.

Свет лишь перед занавесом... Там — рояль, стулья,

груда нот опер. Оттуда и придется петь. Это — «лобное место».

Выглядываю из первой кулисы. В зрительном зале еще пустовато... Как он странен со сцены. Широченный, пустой (лишь контрабасы одни) оркестр. А дальше всё — серо. Всё покрыто одним общим невероятных размеров серым чехлом. Ярусов не видно. И партер под чехлом. Садящиеся сдвигают его к середине.

Впереди — стол... Зеленая скатерть... Стулья... Сюда и придет «жюри»... Вот-вот уже скоро!

Ищу, куда же приткнуться? В коридор? В «режиссерскую»? Там, как будто, — диван, стулья.

Заглядываю... Вхожу... Тесновато. По стенам — сплошь люди. Несомненно, тоже на «пробу»... Томительное ожидание...

За столом — видный, развязный мужчина. Тщательно выбрит. Шикарно одет. И портфель дорогой. Облокотился. Играет кольцом... Вид его — человека бывалого. Он — тоже «на пробу», но не волнуется, чувствует себя «дома». Всматривается в каждого вновь входящего. Играет роль хозяина — приглашает подвинуться, указывает место, где сесть. Начинает расспрашивать: «У кого учились? Что собираетесь петь?» Чем скромнее вошедший, тем развязнее вопрошающий. Чуть-что он уже не расспрашивает, а советует, — авторитетно и наставительно:

— Нет, нет, нет! Сейчас же, не теряя ни минуты, поймайте секретаря и объясните ему, что по ошибке проставили не ту арию, споете другое! Так нельзя. Надо уметь показать себя. Надо петь боевое, эффектное. Не забудьте, что вы пришли в Мариинский театр, где вас будут слушать люди очень понимающие! Я помню, когда я в первый раз приехал в Италию, я тоже, вот как вы теперь...

От подобных «певческих» разговоров мне лично всегда становилось как-то душно, и потому не долго я

тут в «режиссерской» высидел. Потянулся снова к первой кулисе.

Она забита людьми. Кого только нет! И юные, безусые! И постарше, — бритые, определившиеся! Есть и известные артисты — из провинции, из Народного Дома. Каждый успел тоже выглянуть и рассмотреть зрительный зал, теперь уже гудящий, и «лобное место» на авансцене... Все тоже томятся ожиданием. Стоят группами, болтают. Прислушиваюсь...

— Чудак человек! — долетают до меня чьи-то слова... — Да я им тут Fa покажу... Оно у меня такое, что все диву даются. Вчера в Москве на пробе, как закатил я его, да и держу полчаса. Честное слово! И чем дольше держу, тем сильнее раздуваю. Вот здорово вышло!

— А вы знаете этого баритона? — слышу я из другой группы. — Того, что сейчас там, в режиссерской за столом-то? Говорят, замечательный голос... У него La бемоль наверху такое, как ни у кого... Правда это?

— А вы, что собираетесь петь сегодня?

— «Братцы, в метель» из «Жизни за Царя».

— Как же так? Ведь это место обыкновенно пропускается и не идет в театре!

— Ничего! Зато у меня там Re бемоль наверху!

— Ах, вот как!

— А вот какой раз был случай у нас в Италии! — заговорил какой-то тоже, видимо, из бывалых... — Пел, знаете ли, тенор — Фауста... Тенор, как тенор... Не плохой, но и ничего особенного. Только надо же так случиться, что на «Fanciulla»-то, на верхнем-то «do» возьми да и сорвись... Так вы знаете...

Чем больше я прислушивался, тем более убеждался, что вся эта певческая братия только о том и ду-

мала — как бы чем удивить жюри, поразить, показать ту или иную нотку или каденцу или еще что-нибудь в этом роде... Может быть, и прав тот, — за столом-то в режиссерской, настаивавший на «боевом» да «эффектном». Но неужели же всё-таки здесь требуется только это?

От нечего делать вновь выглядываю в публику. Ее уже полный зал. А впереди-то — Боже мой! — артисты, Збруева, Черкасская, Славина, Николаева, Бухтояров, Ершов, Тартаков...

А вот и члены жюри входят во главе с директором Императорских театров... Различаю маленького роста в пенснэ — Направника (главный дирижер), его помощников — Крушевского, Блюменфельда... С ними и Глазунов — директор Консерватории и еще какие-то почетные люди. Позже я узнал, что это — режиссеры, — Пелечек, Монахов и др.

Однако начинают... Секретарь с листом в руках требует тишины. Проверяет первых по очереди. Вот он вышел к роялю и громко выкрикнул: «Господин С., — ария из «Дубровского»...

Из кулис показывается вызванный плотный белокурый человек, — на коротеньких ножках, неуклюж. По тому, как он шел, как поклонился, сразу было видно, что артистического в нем мало, — вряд ли «пройдет»[1].

Вот — звуки рояля. Вызванный С. начинает с речитатива «Итак всё кончено». Голос — ничего себе, ма-

---

[1] Оказалось потом, что это — хорист. Пронюхал о записи на пробу раньше всех, записался первым и поставил арию «Дубровского» Направника. Несчастный забыл или не знал, что Направник не любит переводить хористов в солисты и тем «обезкровливать» хор. Да и партию «Дубровского» очень оберегает, далеко не всем поручает ее.

нера петь — вульгарна... Но хуже всего то, что его пение оказалось нудным, неинтересным, еле-еле «довез» до конца... И когда замер, все облегченно вздохнули: «Ну, слава Те, Господи, — кончилась канитель!..»

Пауза. Молчание. Жюри не реагирует... С. с чем пришел, с тем и ушел. Секретарь выкликает следующего по очереди:

— Г-жа Г-ая, — ария Лизы из «Пиковой Дамы»...

На авансцене — видная, нарядно одетая дама в модной шляпе. Волнуется, но держать себя умеет. Очень хорошо вышла, поклонилась и встала. Впечатление самое выгодное, особенно, после С.

С первых же звуков — хороший голос и «нерв». Чем дальше, тем больше захватывала.

В публике зааплодировали. Нам в кулисах тоже понравилось. И казалось, что жюри заговорит.

Но оттуда «заговорили» по-иному: чей-то авторитетный голос заявил, что «аплодисменты не допускаются... Следующий!..»

Ой, как жестоко! Как сухо! Так-таки ни слова по адресу певицы! Та — бедная — вся сжалась, кое-как собрала ноты и удалилась... Наши кулисные одобрения ее не ободрили.

Певицу Г-ую сменяет худенькая скромная барышня и начинает арию с колокольчиками из «Лакмэ»... Не нравятся мне эти «птичьи голоса»... Да и слов не разобрать, — одни гласные — «у-а-е-и-а-а-я».

Однако, поет не плохо. Кажется даже, что хорошо. Ишь, как «разделывает» гаммы-то! А вот и кадэнца... И ми-бемоль... Страсть как высоко! И чисто, свободно, непринужденно! Молодец!

И что же? Да ничего! Со стороны жюри — молчание и только:

— Следующий!..

«Вот тебе и на... И с этой — так же... Как странно всё это!»

Барышня скромно кланяется и уходит.

Секретарь докладывает, что приходится пропустить нескольких не явившихся, называет их фамилии и вызывает сначала белокурого юношу тенора с «Куда вы удалились», за ним очень развязную, но с сильно тремолирующим голосом девицу, спевшую из «Снегурочки» «Туча со громом сговаривалась», — еще и еще кого-то.

Всех их постигла одна и та же судьба: «Следующий!»

Становилось окончательно нудно и скучно. Поют люди и до конца допевают, а для чего — неизвестно. Невольно задаешься вопросом — скоро ли хоть до тебя-то дойдет очередь? Сколько времени еще томиться, нервничать, уставать? Стоять — ноги подкашиваются... Присесть... Для этого надо отойти, а это страшно, — как бы не пропустить очередь... Кругом говорят, будто, «проба» будет особенно долгой, — записалось, кажется, сто пятьдесят человек.

И начинается самое скверное — безразличие к окружающему. Пробираешься через толпу и выходишь всё равно куда, — снова хоть побродить что ли.

А там всё поют и поют... Вот кто-то чудесно закончил арию из «Садко» («Ах, знаю я, Садко меня не любит»)... Прекрасно! Кто это? Но результат всё тот же: пауза и «следующий...»

Вдруг всё вокруг зашевелилось. Толпа ринулась к первой кулисе... Оказывается, вызвали того баритона, что ораторствовал в режиссерской.

— Идемте, господа, идемте! Послушаем! Говорят, поет замечательно!

— А что он будет петь?

— Из «Кармен»... Куплеты Торреадора...

Невольно за всеми потянулся и я. Теснота страшная... На авансцене — «тот самый». Красиво вышел... Непринужденно кланяется... Раскрывает ноты.. Становится... Всё у него как-то «ладно» выходит.

Бодрое вступление к его «куплетам» еще больше подымает настроение... Но вот и он: «Тост, друзья, я ваш принимаю».

В самом деле, прекрасный, звучный голос, и он прекрасно «докладывает»[2].

Вот он кончает куплет... Фермата... Припев — «Торреадор, смелее»... Хорошо! Определенно хорошо! Артистично!

Снова музыка вступления и второй куплет еще бодрее... Все мы слушаем с упоением... Ближе-ближе... Вот конечные переборы... Небольшое ritenuto и — о, как здорово! — блестящая заключительная нота!

«Браво-браво! Брависсимо!» Зал и кулисы разразились бешеными аплодисментами... Но... среди жюри кто-то авторитетно и сильно захлопал по столу и, обратившись к публике, определенно заявил, что:

— В случае повторения аплодисментов придется очистить зал и прекратить пробу...

Всё смолкло... Затем тот же голос обратился к певцу-красавцу и спросил:

— А нет ли у вас чего-нибудь более певучего?

Тот, совсем не понимая вопроса, предложил каватину Фигаро из «Севильского Цирульника» и Веденецкого гостя из «Садко»...

---

[2] На певческом языке, это значит — прекрасная, ясная, выразительная дикция.

С усмешкой это отвергли... Спросили о «Вечерней звезде» из «Тангейзера» (не знает!) и через некоторое время кое-как сошлись на «Бог Всесильный» из «Фауста»...

Баритон начинает петь... Но что же это?.. Не успел он пропеть и несколько тактов, как из-за стола «жюри» раздалось сухое:

— Достаточно! Следующий!

Мы обомлели... Как же так? Даже и допеть не дали! Этакому-то певцу! Это уж чересчур!

— А вот то-то и есть — раздалось тут у нас в кулисах. — Вот сразу и обнаруживается, кто — певец, а кто нет... Пока шел по словам, — сходило... А вот как на поверку-то пришлось «пойти по мелодии», так сразу и видно стало — петь-то человек и не умеет, линии-то певучей у него и нет. Лирику, лирику надо уметь петь прежде всего. Вот в чем дело-то...

Так говорил среди нашей толпы какой-то солидный человек, — видимо, много слышавший, думавший, анализировавший...

Меня, как громом, поразило всё происшедшее. Никогда и никто мне про это не говорил, а самому и в голову не приходило различать какие-то «по словам» да «по мелодии».

«Так вот по чему здесь оценивают певцов, — подумал я. — В состав жюри входят люди, действительно, понимающие, как и говорил этот баритон в режиссерской... Но вот их-то и не проведешь никакими «эффектами». Они — очень опытны и привыкли певца сразу раскусывать. А в случаях сомнения предлагают певучесть, т. е. лирику... Она одна не выдаст. Только она и является оселком...»

Проба между тем продолжалась. Баритон, которым так было все залюбовались, и которому улыбнул-

ся было такой успех, сконфуженно удалился... Вместо него пел тенор «Братцы, в метель» (из «Жизнь за Царя») с Re-бемолем. Но и его не задержали.

За ним, после нескольких не явившихся, продефилировала плеяда вульгарнейших певиц. Их начали прерывать почти сразу окриком «достаточно».

И так потом всё и пошло: допевать почти никому не давали, и дело стало делаться по-иному — «током пошло», как говорится.

Но для нас всех — больше волнений. Подымались нервы. Каждый склонен был твердить про себя, только бы всё-таки не прервали и не остановили! Только бы дали допеть! А там — будь уж что будет!

С такими мыслями и в таком настроении вышел, наконец, и я, — вызвали... Пока я пробирался через толпу со своей каватиной «Фауста», слышу остроту по своему адресу: «Ну, этот сейчас признаваться начнет!..»[3]. Это меня чуточку развлекло. Мне говорили потом, что я, хоть и волновался, но вышел и держал себя даже совсем приемлемо.

Как я пел, — толком не помню, конечно, Старался держаться совета Г. А. Морского — не «рваться», не форсировать, петь, «как в комнате»... И не проиграл из-за этого. Рассказывали, что пел свободно, непринужденно, легко. Кое с чем, правда, не справился (напр., с открытым «е»), но в общем пространства не испугался, — публики тоже, и всё «сошло»... Когда я кончил арию, из-за стола сказали: «Антракт»...

Всё встало и зашевелилось... Я исчез...

. . . .

Прошло несколько дней. Забыл, что и «пробовался». Взялся за обычные, совсем не певческие занятия...

---

[3] Начальные слова речитатива каватины таковы: «Какое чувствую волненье!...»

И вдруг — повестка из Мариинского театра. Меня просят придти в театр.

Сначала ничего и не понял... Дух захватило... Сломя голову, бросился опять к Морскому. Показываю ему повестку... Он улыбнулся и ласково посмотрел на меня...

— Ну, батенька, поздравляю! — мы обнялись. — Поздравляю — поздравляю... Это — много! Это дебютом пахнет!

МОЙ ДЕБЮТ

Действительно, мне дали дебют... Каким неподходящим кажется мне теперь это слово в применении к моему первому (пробному) спектаклю на Мариинской сцене! Это было попросту ученическое выступление, достаточно неумелое, бесцветное, ничем не замечательное. Поэтому о нем — лишь кратко.

Ему предшествовала нудная канитель (я бы сказал — «торговля») с второстепенными представителями Мариинского театра, которые вели со мной (и много раз!) чисто «казенные» разговоры и предлагали мне совершенно неподходящий мне репертуар.

Но однажды случайно я встретился не с ними, а с главным дирижером Мариинского театра — Эдуардом Францевичем Направником. С ним мне удалось обстоятельно поговорить наедине. Он почему-то очень участливо отнесся ко мне и много подробно меня расспрашивал. И как хорошо, что мне тогда в голову не пришло держать себя с ним, как обыкновенно держат себя певцы, то есть врать, «нарезать», выдумывать то, чего не было — пел, мол, и под оркестр, на сцене там-то и там-то, преимущественно в провинции... Я говорил правду, нисколько не скрывая, что я человек без всякого опыта.

Этой сердечной беседы с таким большим человеком, каким был Эдуард Францевич, я не забуду никогда. И она была в высшей степени продуктивной: мы договорились с ним до партии, хотя для меня и новой, но очень подходящей и интересной и, как оказалось потом, очень полезной и многому меня научившей. Это была партия князя Синодала в оп. «Демон».

В ней есть всё: и лирическая ария, и ряд драматических эпизодов (ночной кошмар, молитва, тревога) и, наконец, физические страдания и смерть на сцене.

К сожалению, всё это — и вокально, и сценически — я должен был одолеть в чрезвычайно короткий срок, — в одиннадцать дней!

Разумеется, самостоятельно подготовить себя к выступлению в этой партии я не мог и побежал за помощью (ради экстренного случая) к А. П. Петровскому. Он, как мог, наскоро, как говорится, «натаскал» меня и дал возможность, хоть бледненько, «ощупью», но всё-таки провести мой дебют.

Мы работали с ним ежедневно, и это было крайне утомительно. Потом в театре мне дали одну или две (не помню сейчас) репетиции под рояль и одну с оркестром (кажется, и с хором). И наконец, состоялся спектакль.

Публики было мало. Успех средненький, «снисходительный». Поддерживали меня лишь друзья да знакомые...

После спектакля я был вызван в контору Императорских театров и там со мной подписали контракт, но, несомненно, это было решено еще до дебюта. Меня рассматривали (и это было совершенно правильно), как сырой материал. Взяли на испытание на один год и жалованья мне положили те же сто рублей в месяц. Контракт обязывал меня принадлежать только Мариинскому театру и петь не более десяти раз в месяц и не более двух спектаклей на одной неделе...

Наконец, всё кончилось, — я зачислен в труппу с осени предстоящего сезона.

Из библиотеки Мариинского театра мне надавали кучу нот, с тем, чтобы за лето я всё это выучил и приготовил и чтобы явился в театр обязательно 20 августа.

ПЕРВОЕ АРТИСТИЧЕСКОЕ ЛЕТО

С каким восторгом принялся я за работу! Сначала она меня, правда, испугала своими размерами (количеством партий — около двадцати), но позже я успокоился. Опытные люди посоветовали мне не разбрасываться, а работать лишь кое над чем.

— Остальное успеете выучить и осенью, когда начнутся репетиции...

Какой-то собственный инстинкт подсказал мне, чтобы я остановился на партиях Баяна (из «Руслана и Людмилы») и Вальтера («Тангейзер» Вагнера) и только.

Еще больший «нюх» указал мне и метод разучивания партий. Я учил — 1) кусками и сразу наизусть и 2) не по репликам партнеров (как заучивают обыкновенно все певцы), а стараясь охватить всю музыку, — то, что играет оркестр.

Этим мудрым правилом заучивания я обязан своему молодому приятелю-пианисту, с которым я тогда жил и с которым работал.

ДВАДЦАТОЕ АВГУСТА

Наступило 20 августа... Одевшись официально (длиннополый черный сюртук с университетским значком), отправился я в театр, как было назначено, к 12-ти часам дня. Дорогой плохо представлял себе, что меня ждет там. Рисовалась очередная встреча с секретарем, казенные разговоры. Но меня ожидало другое.

Когда я вошел в знакомое уже помещение канцелярии, оно оказалось почти до отказа забитым людьми, — человек сорок. Мужчины. Дамы. Моложе... Старше... Все загорелые, оживленные, шикарно одетые. На меня — никакого внимания. Всё жужжит и болтает...

Вглядываюсь... Боже мой! Да ведь это же всё артисты! Это — «те самые», которых я так безуспешно пытался встретить около заветной двери... И вот они все тут... Так близко от меня... И я с ними... Некоторых я уже и узнал...

Я остановился завороженный. Очень волнуюсь... Не могу придти в себя от клокочущих во мне мыслей. Неужели это не сон и не фантазия? Я вступаю в их семью... Я — тоже... на равных правах.

Должно быть, моя фигура была в этот момент достаточно растеряна, а может быть, и комична...

Меня заметили. Кто-то меня даже назвал по фамилии. Подошел... Поздоровался... Заговорил... Указал на меня товарищам.

Меня обступили, знакомятся, рассматривают, расспрашивают — откуда взялся? Где пел? У кого учился?

Нашлись такие, которые слышали меня на пробе и

на дебюте... Улыбаются... Ободряют... Повели и представили меня остальным.

На минуту я становлюсь центром всеобщего внимания, хотя я тут и не один новенький-то... Узнаю некоторых, певших со мной на пробе: Гвоздецкую (из оперетки), Катульскую (ария из «Лакмэ»), тенора Боровика, баса Пиро́гова и других. Их тоже засыпают вопросами...

Большинству, впрочем, новенькие-то не так уж и интересны.

Вот кто-то подводит итоги только что закончившемуся летнему оперному сезону в Кисловодске. Рядом говорят о концертах в Павловске, Сестрорёцке, о летней опере на Бассейной. Тут — о бегах... А то о том, кто и как проводил лето. Кто охотился... Кто удил рыбу... А кто жил себе в деревне на подножном корму.

Но находятся и рассказчики, собирающие вокруг себя группы слушающих, память удержала два слышанных тогда курьеза про оперных теноров.

Один перед началом оперы «Фауст» заглянул через дырочку занавеса в зрительный зал. Увидев, что партер — пустоват, тенор заявил:

— Сегодня в каватине верхнего «до» брать не буду... Мало народу!

Другой тенор с великолепным голосом, но так называемый «орало-мученик» был принят в оперную труппу. Артисты, хорошо его знавшие, дразнят его:

— Как? И ты сюда попал? Что же ты тут делать-то будешь? Да тебя отсюда метлой погонят с первой же репетиции!

А тенор им в ответ:

— Ничего подобного! Я очень понравился дирекции... Меня для «фермат» взяли...

Слушая всё это, спрашиваю окружающих — что же, собственно, тут делается? Для чего мы собрались, и что сегодня здесь будет?

Оказывается, за стеной деловое заседание режиссерского управления театра. На нем вырабатывалось расписание первых репетиций и репертуар ближайших спектаклей — открытие сезона. Приходится ждать окончания заседания.

Мало-помалу сравнительно невинная трескотня начинает перемешиваться кое с чем с «соленым», — там и сям раздаются двусмыслицы, плоские остроты, еще более плоские ответы.

В какой-то момент, вероятно, я как-то «дернулся» от этого остроумия, и моя физиономия отразила это. В то же время кто-то заметил на мне мой университетский значек. Одна из артисток вдруг обратилась к товарищам, указывая на меня, и сказала:

— Оставьте, оставьте, господа! Что это вы делаете, право? Нельзя же так сразу-то! Надо пощадить этого юношу... Он — ученый... И такой скромный... Он ничего еще не знает.

Я покраснел. А все засмеялись... Но раздалась и реплика по моему адресу:

— Ладно-ладно! Что уж там с университетами-то? Ко всему надо привыкать! Еще не то услышите! Коли попали сюда, в эту (пониженным голосом)... помойную яму, так уж (снова громко) не жалуйтесь!

Все вокруг меня опять захохотали. Я же окончательно растерялся...

Заседание, наконец, кончилось. Объявили расписание репетиций на ближайшую неделю. Оно касалось так называемых «ходовых» опер, — тех, что давно уже и много раз шли. Но нужно проверить всё ли в них прочно, не расшаталось-ли что-нибудь, И, конечно, попробовать и новичков. Меня назначили репетировать с Э. Фр. Направником на следующий же день (партию Баяна в опере «Руслан и Людмила»).

Затем всех отпустили. Ободряющие взгляды, ру-

копожатия и лучшие пожелания новых товарищей и — как мне казалось тогда — новых моих друзей...

Я возвращался домой «на крыльях», — в особенном, приподнятом настроении, был, как говорится, «на седьмом небе». Да и как не быть? Я — артист Мариинского театра! Какие волшебные перспективы открывались предо мною!

ВНУТРИ ТЕАТРА. РЕПЕТИЦИИ

Как и всякая подготовительная работа (когда показывать еще нечего), репетиции Мариинского театра, были, конечно, закрытыми для публики, за исключением генеральных репетиций, устраивавшихся обычно накануне спектакля. А между тем с этой-то именно репетиционной работой, собственно, и нужно было бы ознакомлять публику. Публика ведь не представляет себе — каким путем и из чего вырастают потом величайшие праздники искусства.

Кроме того, репетиции Мариинского театра были и сами по себе своего рода праздниками. Это и есть тот своеобразный, таинственный и пленительный мир, который возвышает человека над окружающей действительностью.

Если представить себе, что кому-нибудь удалось бы художественно описать обстановку и атмосферу репетиций и записать всё то, что на них в свое время всем нам внушалось и говорилось, на чем мы воспитывались, в чем, как говорится, «росли», то получилась бы многотомная и интереснейшая книга для всех и каждого.

Но мне подобный труд, разумеется, не под силу, и за него я не берусь. Но я хочу попробовать, хотя бы попросту, рассказать о репетиционной работе Мариинского театра в самых общих чертах.

**
*

Я попал на первую репетицию на другой же день, как собралась труппа. И (так уж видно на роду мне было написано) репетицию начали с меня.

Обстановка — такова: большой репетиционный зал, за роялем — пианист, рядом с ним, но отдельно — дирижер, суфлер и режиссер театра, внимательно следящие за певцами по нотам. Певцы поют наизусть. Некоторые «ведут сцену» («играют», как бы на сцене).

Всё подчинено строгому порядку и деловитости... Здесь нет места приблизительности, любительству. Не ускользнет ни одна неточность и, тем более, ошибка, самая незначительная. Сразу заметят и остановят, — заставят исправить.

Я хорошо знал свою партию и спел ее без ошибок. Но, конечно, «по первому-то разу» получил несколько замечаний. Самое важное из них касалось, впрочем, не музыки, а того, что я не так «играю» на воображаемых гуслях. Мне поставили на вид, что движения моих рук должны быть не просто ритмическими (в такт музыки), а должны изображать в точности всю ту музыку, что играет рояль, а на спектакле — оркестр (аккорды, переборы и проч.). И меня обязали приготовить это к следующей репетиции.

Кончив свое, я остался посмотреть и послушать, как репетируют другие. И был восхищен. Какое удивительное знание каждым своей партии! Как великолепно всё выучено и не забылось в течение лета. Правда, не всё и не у всех было без сучка, без задоринки, кое-кому тоже делались замечания, но они сводились к пустякам. В общем же всё шло замечательно.

Я ушел в полном восторге от репетиции. «Вот оно

— говорил я себе — вот где по-настоящему-то!» И я решил ходить на все репетиции, независимо от того, занят я в них или нет. Мне доставляло неизъяснимое наслаждение просто слушать музыку.

Не помню точно — со второй или с третьей репетиции — я стал осознавать, что дело-то здесь обстоит и совсем уже хорошо: замечания получали не только одни новички да неопытные. Останавливали и поправляли решительно всех. И было совершенно изумительно наблюдать, как старые опытные артисты не только не раздражались на видимые мелочи замечаний, а, наоборот, ценили их и с охотой и благодарностями исправляли свои «грехи».

Позже я был свидетелем того, как останавливали и поправляли на репетициях и совсем уже больших артистов — приезжих гастролеров. Помню, как репетировала московская Нежданова, Липковская, француженка Rose Féar, Фелия Литвин и др. Все они беспрекословно и с полным рвением исправляли неточности, не вступая ни в какие пререкания и споры.

И чем больше был артист, тем признательнее был он за указания и поправки, тем тщательнее он репетировал.

Как восхитителен был Собинов, репетировавший, например, оперу «Фра Диаволо». Там в одном месте с безупречной четкостью приходится выпевать труднейшие повторные синкопы на верхнем «la». Он выделывал их просто образцово. Но он сам просил делать ему замечания и тщательно следить за ним — достаточно ли хорошо у него это выходит...

Однажды приехал Ф. И. Шаляпин и пришел на репетицию оперы «Юдифь» Серова. Это было в первый же год моего поступления в труппу Мариинского театра. Тут я в первый раз с ним встретился. Меня ему представили. Он, слава Богу, меня не узнал... А я сам, разумеется, и не заикнулся о том, как мы «лазали» к

нему в Нижнем Новгороде... В мое время эта опера не была «ходовой» и ставилась только, если в ней соглашался выступить Шаляпин.

Он очень уверенно приступил к репетиции, но, так как давно не пел, то кое-где всё-таки «споткнулся». И — можете себе представить? — и его остановили... Даже его!

И что же он? Он не только «ничего», но с полной признательностью, охотой, добродушием и очень извиняясь, благодарил за замечания и обещал впредь петь точно...

Как тогда мне это понравилось! Здесь всё управляется законами музыки. Пред ними все в одинаковой степени равны и ответственны. Здесь нет и не может быть привилегий!



Чем дальше, тем больше стал я отмечать, что «грехи» артистов касались не одного только ритма. Так, например, на репетициях очень строго следили за тем, чтобы певцы именно пели, а не «подвывали», чтобы они не злоупотребляли, так называемыми, «portamento»[1]. Певцам так и говорили: «Пойте, но не подвывай-

---

[1] Когда певец, переходя с ноты на ноту, делает этот переход на звуке, — не просто берет следующую ноту, а переползает на нее и именно «подвывает», связывая обе ноты каким-то неопределенным звуком. Например, в опере «Фауст» — «Милосе-е-рдный Бог любви» или в опере «Демон» — «И будешь ты цари-и-цей ми-ира»...

«Портаменто» допускались лишь в крайне редких случаях, например, в последней заключительной фразе какой-нибудь арии, вроде Татьяниной фразы в сцене письма в оп. «Евгений Онегин»: — «...и смело ей себя вверя—яю»...

Я вспоминаю впрочем один случай, когда «портаменто» было

те». Требовалось, чтобы ноты брались без «подъездов» и без всяких добавочных звуков, чтобы получалась чистая музыка, такая, какая получается, если играть мелодию, например, на рояле (рояль поет, но не воет).

Во-вторых, всем нам постоянно твердили: «Не делайте бессмысленных, нелепых фермат. Не угождайте толпе. Не потворствуйте ее низким вкусам!»

Фермата, как задержание ноты, остановка на ноте, имеет и смысл и форму. Фермата, как и молчаливая пауза, это — тоже музыка, а не исчезновение музыки (так выражался Ф. И. Шаляпин). Она должна быть ритмична. Фермату нельзя не додержать, но нельзя и передержать. И то и другое вредит впечатлению. А между тем правильно, по счету выдержанная фермата, как и правильно выдержанная пауза, может создавать величайшие моменты искусства...

Далее нам говорили: «Не исправляйте композитора... Чувствуйте себя не выше, а всегда ниже его...»

Здесь прежде всего не давали переделывать текста, гоняясь за «любимыми» гласными[2]. Нам предлагали полюбить гласные все одинаково и выпевать их точно. Особенно заставляли точно выпевать (и особенно, на высоких нотах) гласные «и», «у» и открытое, а не узкое «е»[3].

Абсолютно не допускались «выкрики». «Выкрик, — говорили нам, — это не музыка... Надо выразитель-

---

даже рекомендовано. Это в последнем речитативе няни в первой картине «Евг. Онегина» (так называемое «портаменто» артистки М. А. Славиной):

[2] Например, петь, как написано — «люблю тебя», а не переставлять слова и петь «тебя люблю»...

[3] Например, слова «ВоззрИ с небес» («Борис Годунов»); велИкий «Мой Творец» («Тангейзер»); «О возвратИсь ты в край родной».

но спеть, выпеть все ноты трудного места, не комкая их».

В общем же нам предлагалось не героизировать роль без надобности, петь проще и не вносить никакой «отсебятины».

— Держитесь, — говорили, — как можно ближе к композитору и пойте то, что написано. Это — трудное, но великое искусство, превыше которого нет на земле... Если у вас есть талант, вы его выявите без всяких трюков и фокусов. Если же таланта нет, то никакие выкрики и вообще придуманные дешевые эффекты вам всё равно не помогут... Помните, искусство прежде всего не может быть бесформенным. Все великие артисты держатся формы...

Я был свидетелем того, как на моих глазах вырастали и выравнивались люди, следовавшие этим советам и требованиям. Помню, что я и сам стал петь по-другому.

Но едва ли не самым важным из всего воспринятого на репетициях явилось для меня следующее.

Пришел я раз послушать репетицию «Пиковой Дамы», — оперы, в которой я не был занят.

Молодая певица запела: «Ах, истомилАсь, устала я»... Ее сразу остановили вопросом: «Что вы там поете? Еще раз!» Певица повторила фразу...

Снова вопрос: «Что вы там поете?..»

Певица вспыхнула и сконфузилась, но, видимо, не понимала, чего от нее требуют.

— Скажите эту фразу — предложили ей.

Певица произнесла: «Ах, истомИлась, устала я»...

— Вот видите — заметили ей — говорите вы верно, делая ударение на слоге «ми» («истомИлась»), а поете, акцентируя слог «лАсь» (истомилАсь»). Это —

неверно ни со стороны языка, ни со стороны музыки. Нельзя акцентировать слабое время такта!..[4]

К счастию, певица поняла и спела, как нужно. И совершилось чудо: фраза получила глубину и выразительность...

Эффект был так велик, что сама певица была им изумлена до крайности и попросила объяснений.

Ей объяснили, что ее ошибка произошла потому, что нота, приходящаяся на последнюю четверть такта (на слог «лась») выше предыдущей. И обычно певца «тянет» подчеркнуть ноту выше стоящую, — что она и сделала, и тем разрушила замысел композитора. Он не случайно поставил на слог «лась» ноту «mi» более высокую, чем на предыдущий слог «ми». Если спеть слог «лась» без ударения (т. е. по правилам музыки), то только тогда и почувствуется до какой степени Лиза истомилась...

Как завороженный, слушал я эти объяснения. Никогда в голову мне не приходило, что и музыкальный анализ может проникать так глубоко.

Я ушел с этой репетиции в особом повышенном настроении. И с этого времени у меня началась какая-то новая полоса жизни. Я стал с особенным вниманием следить за тем, как акцентирую я сам (на какую четверть я ударяю), и как это делают другие.

И скоро убедился, что в Мариинском театре существует целый культ правильного акцентирования. Простят и учтут, что угодно, но не акцент. Его требовали со всех и каждого. И горе тому певцу, который акцента не ухватывал. И наоборот, кто одолевал правильное

---

[4] В музыке, в каждом ее такте, различают «сильные времена», требующие ударения и «слабые времена» без всякого ударения. Так, напр., при счете четыре четверти «сильными временами» будут первая и чуть слабее третья четверть, «слабыми» — вторая и четвертая (последняя) четверть.

акцентирование, тот становился и нужным и желанным в театре.

В данный момент я считаю себя совершенно «отравленным» Мариинским театром с этой стороны. Для меня совершенно невыносимо слушать, если певец или певица, не умея акцентировать, поют:

1. «Пускай погибну я, но прежде я в ослепительнОй надежде» — Татьяна в оп. «Евгений Онегин», или

2. «Исходила младешЕнька все луга и боло-о-Ота, наколола я ножЕньку»... — Марфа в оп. «Хованщина», или

3. «Та иль этА, не все ли равно? Ведь все они красотоЮ, как звездочки бле-е-щУт» — Герцог в оп. «Риголетто».

***

Мариинский театр научил меня отличать артистическое пение от пения расхожего. Расхожее пение имеет дело со слогами, да и то часто неправильно их акцентируя.

Артистическое пение поет не слоги, а фразы. Оно, кроме правильного музыкального акцентирования, требует еще и подчеркивания какого-нибудь слова в зависимости от смысла. Это дает округленную законченность фразе и только такая фраза является оселком артистичности.

Когда мы говорили о благородстве исполнения Мариинскими артистами, то под этим и разумели эту законченность и закругленность каждой спетой фразы.

И ни в чем это благородство не выявлялось так рельефно, как в выпевании, так называемого, «мелодического речитатива». А мелодическим речитативом Мариинский театр, можно сказать, щеголял.

Я не могу удержаться, чтобы не привести хотя бы

один пример мелодического речитатива Мариинского театра в опере «Евгений Онегин» — картина первая, разговор Лариной и Онегина.

Л а р и н а — ...Помилуйте!.. Мы рады вам!.. Присядьте!.. Вот до-чери мои!..

О н е г и н — Я очень, очень рад!..

Л а р и н а — Войдемте в комнаты!.. Иль, может быть, хотите на вольном воздухе остаться?..
Прошу вас, — без церемоньи будьте!.. мы — соседи, — так нам чиниться нечего...

Лучше и благороднее, чем это пелось в Мариинском театре, спеть этого нельзя!

***

Образцовость выпевания мелодического речитатива была бы немыслима, если бы Мариинский театр не выправлял и не выравнивал произношения артистов. Они приносили с собой много местных выговоров («провинциализмов»). Одни слишком «о»-кали («гОлубка», «пОгибну», упОений», «угрОжает» и проч. Другие слишком подчеркивали согласные «г» и «з» («сеГодня», «доброГо», «боГатый», «никОГда», «княЗЬ» витяЗЬ» и проч.) Третьи выговаривали «ГодуноУ» вместо «Годунов». Четвертые не умели спеть слово «месяц» и пели слишком «я», либо слишком «е».

Всё это на репетициях тоже исправляли и заставляли произносить без вульгаризирования, а опять-таки благородно. А тем, кто не справлялся с этим, рекомендовали, как руководство, книгу проф. Чернышева «Правила русского произношения», в основу которой был положен московский интеллигентный говор.

Таковы в общих чертах были те правила и настав-

ления, которых нас заставляли придерживаться на репетициях.

Таковы были традиции Мариинского театра, к которым мы постепенно приучались и с ними вступали в жизнь.

Их общий смысл в том, чтобы не себя выдвигать, не толпе угождать, подделываясь под ее вкусы, а исполнять музыкальное произведение, служить искусству. Искусство же — тонко, как кружево. Оно строится, как будто, на видимых «мелочах», но эти «мелочи» имеют крупное значение.

ПУТЬ МОЛОДЫХ

Интереснейшую внутреннюю работу Мариинского театра отделяла от мира глухая стена. Ни один посторонний человек не допускался ни на репетиции, ни на спектакли (за кулисы). Для новичка это было разумеется, очень тяжело. Ты — одинок... «Один, как перст» среди чужих людей. А многие ведь и враги тебе, как конкуренту... В первый год моего поступления теноров в Мариинском театре было одиннадцать человек...

Но если ты был старателен и достигал, то постепенно становилось легче. У тебя появились и друзья и искренние советчики и руководители. Путь молодых при этом был таков.

Сначала к тебе присматриваются и придают очень малую веру словам твоим о себе. И поручают тебе первую непременно певучую лирическую партию... Случалось, что некоторые вновь поступившие протестовали против этого, и называя себя «драматическими голосами» («драматическое сопрано», «драматический тенор»), добивались драматических (сильных) партий. На это им определенно заявляли: «Драматические голоса не рождаются, а вырабатываются на театральной работе. Вот послужите у нас и попойте лирику. Через несколько лет мы посмотрим, можете ли вы справляться и с более сильными партиями».

Справишься, — хвалить не станут, а дадут другую очень трудную, музыкально-сложную задачу с весьма повышенными требованиями. В случае удачи тут толь-

ко в первый раз скажут несколько ободряющих, но очень осторожных слов. Далее наблюдают — развиваешься ли, работаешь ли дома, прогрессируешь ли? Если да, то начинают постепенно отпускать вожжи. И когда убедятся, что не ошиблись в человеке, — больше уже не испытывают и верят безгранично. Только помогают всячески.

В дальнейшем всё зависит уже от личных качеств певца. Тут уже кто-как... С этих пор у молодого певца начинается новая жизнь, полная интереса к работе и достижениям. С этого времени с тобой уже и шутят, тебя ласкают, и шутку и ласку пересыпают дельными советами.

Я на самом себе во всей полноте ощутил и рациональность и сладостность такого именно пути молодежи.

Моей первой певучей партией была изумительная партия Баяна в опере «Руслан и Людмила», а музыкально-сложной — партия Вальтера в опере Вагнера «Тангейзер». В ней, кроме чудесного соло в сцене состязания певцов, приходится длительно (на протяжении двух картин) быть ведущим голосом сложного мужского ансамбля рыцарей в семь человек. Ансамбль труден тем, что каждый голос в нем имеет свою самостоятельную, непохожую на других партию.

Свое тогдашнее настроение я с наслаждением вспоминаю до сих пор. Я чувствовал тогда, как меня точно взяли за руку и бережно повели куда-то ввысь, в неведомое, но лазурное царство, переводя меня со ступеньки на ступеньку и всё время предупреждая об опасностях. Постепенно осложнялась дорога и так же постепенно становилась заманчивее. Из комнаты повели меня на сцену и последовательно окружали всё возраставшей музыкой... Как чудесно звучали ансамбли! Каким изумительным фоном служил нам дивный хор, а за ним и оркестр Мариинского театра! А в каком велико-

лепии декораций, костюмов и освещения пели мы спектакль!

Мне особенно посчастливилось: чутье подсказало мне в течение лета заняться именно этими двумя партиями, а мое постоянное с детских лет тяготение к певучести, и привычка петь ансамбли привели к тому, что я выдержал испытание, как редко кто выдерживает. С первой же репетиции я пел свои партии без единой ошибки и наизусть, и про меня и в глаза и за глаза стали говорить: «Ай, да новенький!» А когда прошел первый «Тангейзер», то библиотекарь Мариинского театра, милейший Пилипас шепнул мне, что мной остался очень доволен главный дирижер оперы Э. Ф. Направник.

Меня стали назначать и на повторные спектакли «Руслана» и «Тангейзера», — обе партии остались за мною, как и моя дебютная партия князя Синодала в опере «Демон»...

ПЕРВЫЙ СПЕКТАКЛЬ С ШАЛЯПИНЫМ

Но судьба меня баловала и дальше: после «Тангейзера» мне дали ответственную роль в спектакле с Ф. И. Шаляпиным, — в опере «Юдифь» Серова, роль хранителя гарема Олоферна — Вагоа.

Если не изменяет мне память, в ноябре объявили о приезде Шаляпина, и начались репетиции «Юдифи». Репетируют Куза, Славина. Но ждут и Литвин. За Олоферна всё время поет Д. И. Похитонов (тогда — репетитор театра, любимец Направника).

И вдруг однажды в разгар репетиции раскрылась дверь репетиционного зала, и появилась огромнейшая фигура Ф. И. Шаляпина.

Как давно я его не видел! Как он еще вырос — ну, колосс, да и только! Белокур до чрезмерности. Бархатная куртка. Чудно вообще одет. Сердечная встреча с Э. Ф. Направником... Троекратный поцелуй... Направник так мал ростом, что, казалось, его, как маленького мальчика, Шаляпин может поднять до своей головы...

Несколько минут разговора, расспросов. Но репетицию надо продолжать.

Шаляпин здоровается с партнерами. Очень нежен с «Кузочкой-Уточкой». Это шуточное, но ласковое прозвище прекрасной артистки Куза-Блейхман. Она ходила переваливаясь, как уточка. Ему представляют и меня, как новенького... Дух захватило... Подал руку...

Посмотрел внимательно и пытливо. Конечно, не узнал, слава Богу! Но какая у него маленькая (чуть не нежная) ручка. Укладывается в моей почти, как дамская.

Приступили к репетиции IV акта. После балета начинается пение Олоферна фразой: «Пой, Вагоа, ты много песен знаешь», и мне предстояло сразу запеть мою «Индийскую песню» («Люблю тебя, месяц»...) Но меня пощадили, — песню пропустили. Запел Феодор Иванович (воинственную песнь Олоферна), делая переходы, сценируя.

Как я пожирал его глазами! Незабываемые, ни с чем несравнимые минуты! Чарующий мягкий тембр голоса. Его! «Того самого!»... Здесь вот, тут! Рядом со мной. И я около него на законном основании...

Кое-где ошибся... Его поправили... Репетиция шла, что называется, полным ходом. Пришлось сценировать и мне. Я старался делать всё так, как мне предварительно было указано. И всё с моей стороны шло ладно. Лишь в одном месте Ф. И. попросил меня подальше отойти от него, — освободить ему пространство.

В общем он остался доволен мною и против меня не возражал. На следующий день — оркестровая репетиция. Волнуюсь. Огромная сцена... Оркестр... Балет... Столько участвующих...

Но вот и IV акт... Олоферн (Ф. И.) возлежит на троне. Кругом — свита, рабы с опахалами, одалиски.

Снова фраза Олоферна ко мне, и я должен был запеть... Чрезвычайно волнуюсь. Но дальше... Дальше... Чудесна музыка «Индийской песни». Она то нарастает, то упадает... Петь ее — наслаждение. Она кончается эффектным спуском с верхнего си-бемоля вниз... И дальше — заключение оркестра.

Не успел я еще и «очухаться», кончив песню, — не понимаю еще, где я, и что со мной, — как вдруг

слышу какой-то странный шум, непонятно откуда идущий, и ряд каких-то обращений ко мне из толпы, меня окружавшей. Их я тоже не понимал...

Всё разъяснила раздавшаяся вдруг реплика Федора Ивановича: «Браво, браво, Александрович! Очень музыкально поете!» И репетиция пошла дальше. Слышу Олоферн поет: «Пусть эти бабьи песни там поют, в гаремах Вавилонских».

Оказывается, мне (а что такое — я?) зааплодировал оркестр Мариинского театра, застучав по скрипкам смычками и затопав ногами. Оттого и странен был для меня этот шум! Оттого я его и не понял!

Ну, и поздравляли же меня потом! И со всех сторон.

— Цените, — говорят, — оркестр аплодирует лишь в очень редких, исключительных случаях. А тут еще в присутствии самого Ф. И., когда всё внимание — на нем!

Боже мой, как я был тогда счастлив! Как лестно было быть, ну хоть замеченным что ли таким оркестром. Ведь в нем приблизительно половина состояла из профессоров... Я это узнал потом и очень стал с ними дружить.

— Запишите, отметьте себе на всю жизнь эту дату, — сказал мне по окончании репетиции покойный теперь суфлер Н. М. Сафонов. — Это — ваш праздник! Неожиданный! Ишь, как растерялись... Ничего и не поняли. Но не гордитесь, а неустанно работайте. Дай вам, Бог, по крайней мере, удержаться на том уровне, на каком вы сейчас...

Мудрый совет. И мудрое правило. И как оно гармонировало с атмосферой репетиций Мариинского театра.

Описать спектакль «Юдифи» с Шаляпиным я не

берусь. Я могу лишь попробовать кое-что отметить в нем в том виде, как я наблюдал всё происходившее, находясь не в публике, а на сцене.

Как я счастлив, что мои наблюдения над Ф. И. Шаляпиным начались именно с «Юдифи», с оригинальнейшей и характернейшей его роли Олоферна, с оперы, где я почти всё время находился около него. Мне легче было наблюдать потом другое.

Никогда прежде этой оперы я не видел, не знал ее совершенно. Она мне понравилась и по музыке и выпуклостью (характерностью) ее персонажей. Роль Олоферна характерна и ответственна в высшей степени. В мое время никто из басов за нее не мог взяться.

Меня поразила прежде всего «сделанность», разработанность этой партии Шаляпиным. Не сталкиваясь профессионально с театром, я не представлял себе ее элементов. Ф. И. их замыслил и выполнил.

Общий замысел (по его собственным словам) состоял в том, чтобы найти от чего оттолкнуться в этой роли. Он «оттолкнулся» от «каменности» ассирийских изображений. Особенно характерны при этом — руки (четыре пальца сложены вместе и смотрят прямо — ладонь раскрыта — пятый палец, большой, по отношению к ним — под прямым углом. Вся рука часто согнута в локте и в таком согнутом виде движется либо внутрь — к телу, либо наружу — в сторону от тела).

Сразу поразила и меткость его сценического образа. Не говоря уже о дивном костюме, сандалиях и проч., узнать его под гримом было совершенно нельзя: густо черен, большая борода с бирюзой поперек, глаза, ярко красные, толстые губы.

Движения его — как у зверя, — походка, при остановке быстрый поворот, объятия «каменной» рукой

локоть под прямым углом... Пьет вино из огромной чашки (вернее — плошки), держа ее на ладони и поднося ко рту всё тем же локтевым движением.

Необычайная спаянность движений с музыкой и ее ритмом: идет ли, вскакивает ли с места, останавливается ли, делает ли поворот, впрыгивает ли на колесницу, фиксирует ли взглядом Юдифь, отворачивается ли, взмахивает ли мечом, наносит ли огромным ножом смертельный удар, требует ли вина и т. д. Ну, просто удивительно!

И какая во всем точность расчета! Всё он вымерил, всё заранее сообразил... Наблюдаешь его не издали, а вблизи, в двух шагах от него, а — иллюзия... Берет ужас! И не можешь освободиться от ужаса и в следующих повторных спектаклях! Каждый раз — ужас!

А сцена безумного его опьянения... Дикий крик: «Вина!..» с чашкой на ладони вытянутой руки... Пьет вино, не отрываясь от чашки... Взмах меча... Падение стола со всей посудой и скатертью...

Ритмическая пауза, как у зверя перед прыжком. Всеобщее оцепенение... Еще взмах. И полный хаос на сцене... Всё бежит, кто куда... Олоферн остается один. Около него лишь его верный Вагоа. И, наконец, его невероятные по силе слова: «Не вижу!.. Свету!.. Свету!..» И он падает...

Какой это изумительный работник сцены! У него не только его роль сработана и отшлифована (ничего лишнего, ни прибавить, ни убавить, всего в меру), но он умел и весь спектакль превратить в единое прекрасное целое. Все мы вокруг него подтянуты, все мы — трепет, все изо всех сил стараются, чтобы вышло в общем, в целом.

Совершенно исключительное и неописуемое на-

пряженное праздничное настроение! Никогда и ни с кем и ни в каких других спектаклях, кроме Шаляпинских, я не переживал ничего подобного.

«Юдифь» прошла несколько раз. Меня неизменно назначали в ней участвовать...

БОЕВО́Е КРЕЩЕНИЕ ВНЕ ТЕАТРА

Судьба, начавшая с первых же шагов меня баловать в Мариинском театре, решила побаловать меня и вне театра.

В Петербурге устраивались великолепные симфонические концерты А. И. Зилоти[1]. Оркестр Мариинского театра. Дирижировал или сам Зилоти или приезжие заграничные дирижеры, — преимущественно немцы (Мотль, Никиш, Вейнгартнер, Менгельберг).

Тонкая, развитая, музыкальная публика... Цвет критики... Абонементы... В петербургском свете считалось хорошим тоном быть абонированным на концерты Зилоти.

И вот раз одна из виднейших артисток Мариинского театра — Е. И. Збруева (контральто) познакомила меня с А. И. Зилоти. Он предложил мне участие в декабрьском симфоническом концерте — исполнить небольшое, но ответственное теноровое соло в симфонии «Фауст» Листа. Предварительно, конечно, меня прослушал и, повидимому, остался доволен.

Я с восторгом ухватился за предложение... Мне — «желторотому» — выступить в таком концерте в Дворянском собрании, это, что называется, не фунт изюму. В театре мне многие, конечно, позавидовали... Я совсем уже потерял голову от радости, когда узнал,

---

[1] Это очень большой музыкант, пианист по специальности, — последний ученик Фр. Листа. Впоследствии он стал моим наставником и другом.

что в этом же концерте выступит и Шаляпин[2]. Ведь это значило, что концерт-то «монстр», — участвовать в нем это — удел не многих.

Трепетно ждал я репетиций. Они в концертах Зилоти происходили всегда утром.

Около 11-ти появился Шаляпин... Аплодисменты, овация со стороны оркестра. Он — веселый, огромный. И белый-белый... Многократно во все стороны кланяется, благодарит за привет и, конечно, сыплет шутками.

— Извините, — говорит, — что малость запоздал. На проходившую красавицу загляделся. Глаз не мог оторвать. Обворожительна!

Репетицию своих «блох» Ф. И. провел вполголоса. Но я (да и все) и этим заслушались.

Но вот и вечер субботы. Я забрался в артистическую рано. Там уже сам А. И. Зилоти, жена, дети — барышни и юноши — пять человек. Удивительно ласковые, приветливые, воспитанные.

Каждому поручено какое-нибудь дело: кто ведает распределением оркестрантам нот, кто следит за тем, как — публика, а кто ухаживает за отцом, который, конечно, волнуется.

Но вот и начало. Третий звонок, и все уходят. Я остаюсь один в артистической...

Оркестр начинает свой первый программный нумер. Я мог бы и пойти послушать у двери зала. Но нет... Волнуюсь очень. Однако, не сидится. Прохаживаешься из угла в угол... Нервничаешь...

И вдруг отворяется дверь. Входит Феодор Иванович. Чудесная шуба. Огромная скунсовая шапка. (В этой шапке Ф. И. изображен на знаменитом портрете

---

[2] Не в симфонии, а «с тремя блохами» — «Песнь Мефистофеля о блохе в погребке Ауэрбаха» — Бетховена, Берлиоза и Мусоргского. Все три — с оркестром.

работы Кустодиева). Раздевается... Дурит с горничной, старающейся всячески ему услужить[3]. На нем чудный фрак, безукоризненное белье, белый галстух.

Садится в благодушии на диван. Руки на спинку дивана, раскинув их в стороны. Горничная приносит нам чаю. Болтает о том, что вчера тут было на концерте Иосифа Го́фмана (знаменитого пианиста, по нем весь Петербург тогда с ума сходил).

— Уж вот-то сюда всяких дам набилось! Страсть! И не пройти сюда нипочем... И сами все, значит, к нему... Это, чтоб вышли то есть... А господин-то Гофман — он молоденький такой, красавец — они, значит, стали вот здесь в дверях да и протянули им обе руки. А дамы-то, знаете ли — просто в драку из-за рук-то. Каждая тянется поцеловать, или хоть подержаться. И целуют. Уж вот как целуют... А господин-то Гофман стоят, будто архиерей, протянув руки-то... Ах, уж и что тут было, что было, — и сказать невозможно!

Феодор Иванович всё внимательно слушал, улыбаясь, покачивая головой из стороны в сторону.

— Ишь ведь как! Так и было, значит? Ну, куда же уж тут гнаться-то за ним? Разве угонишься?

Конечно, едва лишь горничная отстала и вышла, как Ф. И., не скрывая уже насмешки, заговорил и про дам и про Гофмана в тонах определенных...

Меня всё тянуло воспользоваться случаем (пока мы одни и никто не мешает) и обратиться к Федору Ивановичу с вопросом, который тогда меня очень волновал. Осторожненько я и спросил его: «Правда ли, что в этом году в Париже у Дягилева ставили «Князя Игоря» без Игоря, купируя арию «Ни сна, ни отдыха?»

---

[3] Это — своего рода, знаменитость Дворянского Собрания. Она уже в летах. Много лет здесь служит. Перевидала «миллион» наших и приезжих артистов.

Ф. И. пристально посмотрел на меня и сказал (глаза у него голубо-зеленые):

— Вы рассуждаете слишком молодо. Как это так «без Игоря»? Игорь был... Пропущена была лишь его ария. Но надо же знать Париж и его публику... Чуть что не так, можно всё провалить.

Я не унялся, разумеется, и настаивал на том, что ария-то самое главное в партии князя Игоря... Кроме того, ведь это же чудная музыка, и петь ее было кому, и хорошо петь.

— Ну, вот видите — какой вы молодой! — заговорил опять Шаляпин. — Нельзя в Париже петь... и он запел музыку арии «О, дайте, дайте мне свободу», произнося не слова, а всего только «та-таа, тар-ра-ра-ра-та-та-тарра-та, та, та-та-та-та!», и проч. Ведь это же мотив самого избитого, банального и всем надоевшего французского марша... Разве мыслимо это со сцены?

— Как? — говорю. — Неужели только из-за этого и пропустили арию? Да ведь это значит не верить в то, что делаешь! Как же такой человек, как С. П. Дягилев, пошел на это?..

— Это не только Дягилев... На это пошли мы все — дирижер, режиссер, артисты... Все мы боялись испортить и погубить дело русской музыки за границей. Лучше пока не исполнить одной арии, но показать всё другое. А потом, со временем, когда публика оценит вообще музыку Бородина (о которой она не имеет понятия), можно будет и прибавить лишний нумер и приподнести ей всю оперу целиком...

К сожалению, этот интереснейший для меня разговор был прерван. Меня позвали петь симфонию и страшно заторопили при этом. Я опрометью кинулся по коридору к двери зала, но открыв ее, наткнулся на очень смутившую меня неожиданность. Не только зал, но и все места сзади и сбоку эстрады и все проходы были битком набиты публикой. Чтоб дойти до эстрады,

мне пришлось медленно, шаг за шагом и с извинениями пробираться через сплошное море стоявших людей. А в зале — тишина... Ждут выхода «солиста» (это — меня-то!) Ждет дирижер... Ждет оркестр... Ждет публика...

Представляете ли себе, каково мне было очутиться на эстраде и долго-долго идти по ней (а она — огромная!) в то время, когда тысячи глаз меня с любопытством разглядывали?

Мне говорили потом, что я был бледен, как полотно. Но справился, не показал виду и стал рядом с улыбавшимся мне А. И. Зилоти — дирижером.

Спел я — говорили — неплохо. Но долго всё-таки не мог опомниться от происшедшего. В первый раз в жизни ощутил, что значит иногда всего только выйти на эстраду, на трехтысячную толпу в освещенном зале.

После меня и после антракта пел Ф. И. Шаляпин... Непревзойденно! Успех настоящий, «Шаляпинский».

Всё это произошло на четвертом месяце моего поступления в труппу Мариинского театра. Теперь мои первые шаги в нем, и этот незабываемый концерт — мое боевое крещение перед искушеннейшей Петербургской публикой, в этаком зале, соседство с Ф. И. Шаляпиным на программе, разговор с ним с глазу на глаз, знакомство после концерта с лучшими представителями музыкального Петербурга[4] и начало дружеских отношений с А. И. Зилоти и его семьей, — всё это представляется мне какой-то чудесной сказкой, неповторимой, и незабываемой.

---

[4] Среди них — композиторы Ц. А. Кюи, А. К. Глазунов, А. К. Лядов, Н. Н. Черепнин (позже С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин), критики Коломийцев, В. Г. Каратыгин.

Мне повезло и, может быть, повезло так, как никому из начинающих. Считаю себя с этой стороны счастливейшим человеком, «родившимся в рубашке».

С этой поры я окунулся в музыку и стал в ней «купаться», и это навсегда определило мой дальнейший артистический путь.

Шаляпин скоро уехал, и в этом году я больше его и не видел. Но я встречался с ним повторно в следующие годы и участвовал с ним в целом ряде спектаклей. Что ни спектакль, то опять-таки событие. Но я не знаю, хватит ли меня когда-нибудь на то, чтобы рассказать о каждом в отдельности...

Через ряд лет я попал с Ф. И. Шаляпиным и заграницу — в Париж и Лондон — когда, между прочим, в антрепризе С. П. Дягилева «мы» открывали сезон Русских Опер в только что отстроенном театре Des Champs Elysées (в 1913 году).

АТМОСФЕРА ОПЕРНОГО КЛАССА А. П. ПЕТРОВСКОГО

Одновременно с поступлением в труппу Мариинского театра я, как и собирался, поступил в оперный класс А. П. Петровского.

Этот класс был открыт тогда при Школе Сценического Искусства, и его программа во многом совпадала с программой Драматических классов школы. В нее входили, как предметы обще-теоретические (история театра — арт. Озаровский; история костюма — арт. Лачинов; психология — прив. доц. Гребенкин), так и предметы вспомогательного и прикладного характера.

Нас первым делом учили приведению в порядок нашего тела (крепкие, сильные ноги, прямая спина, стройный, подвижный, гибкий стан) и уменью управлять своим телом (не быть увальнем, красиво ходить, бегать, поворачиваться, нагибаться, опускаться на колени и проч.). Для этого мы обязаны были посещать уроки гимнастики, фехтования, танцев и пластики. Сам Петровский и с ним рядом, но реже, А. А. Санин вели уроки сцены.

Общая атмосфера нашего оперного класса вспоминается мне теперь, как нечто совершенно особенное. Самым интересным было то, как она преображала людей. Обычно приходил человек с типично-певческим самомнением, воображавший, что раз у него голос, то

этим всё и сказано. Он, собственно, всё уже знает, и нужно лишь, чтобы ему теперь показали жесты.

А через урок-два, много через неделю, его нельзя было узнать: он меньше говорил о себе, не ставил себя «в центр вселенной» и вместе со всеми погружался в работу.

С первых же шагов ему становилось ясным, что дело совсем не в том, чтобы кто-то «показал жесты». До жеста надо дойти самому, идя при этом не внешним, а внутренним путем, всё время отвечая себе на вопросы: почему? с какой целью? что я хочу этим сказать?

Кроме того, для того, чтобы воспроизводить жесты красиво, «чтоб было на что посмотреть», нужно иметь послушное, тренированное тело. Вот телом-то мы прежде всего и занимались. Мы были какими-то полупомешанными, одержимыми, «отрешенными от мира» существами. Мы «пропадали» в школе, отдавали ей всё свободное от других занятий время (иногда с девяти часов утра), и часами занимались там таким делом, важнее которого для нас ничего и не существовало.

Мы упражнялись и состязались друг с другом в ходьбе, в беге, в искусстве бросать, падать, подыматься из лежачего положения, подымать и опускать руку «сто лет», — кто дольше? кто медленнее?

А с каким увлечением мы танцовали классические, воспитывающие тело танцы — вальс, полонез, менуэт, мазурку!

А как трепетно ждали мы уроков пластики, в особенности, когда появлялась у нас знаменитая балерина балета О. О. Преображенская — эта миниатюрная, очаровательная, изящная женщина — и кротко, тихим голосом, но строго учила нас мягкой (без напряжения) руке и выразительному жесту. На ее уроки сбе-

галась вся школа, — оперные соединялись с драматическими...

Время от времени к нам на урок приходила блиставшая тогда на Мариинской сцене М. Н. Кузнецова — ученица Петровского. Петровский никогда не упускал случая при нас ласково похлопать ее по спине, приговаривая: «Ну, Манечка, теперь вот у тебя спина хорошая», и обращаясь к нам прибавлял: «А без спины артистке на сцене делать нечего».

Больше всего мы увлекались, однако, уроками сцены. Ее нам преподавали «по-настоящему». Всё время нам говорили, что опера это тоже театр, и что в опере нужно тоже стремиться к созданию сценического образа.

Образ вырастал, конечно, из бесед с преподавателем. С ним вместе разрабатывались и детали. При этом нам постоянно подчеркивалось, что оперные персонажи должны быть похожи на живых людей. С нас требовали правдивости их сценического воплощения, — чем меньше движений и чем больше сценического лица, тем ценнее.

Мы много занимались так называемыми «мимодрамами». Это — легкие и даже элементарные сценические задания без слов (пантомимы), вроде того, что —

1) Шел... Оступился... Попал ногой в лужу... Что теперь делать-то?.. Или 2) Позвонил у крыльца.. Не открывают... Должно быть, нет дома... Куда же теперь?.. 3) Зашел в общественный сад... Сел посидеть и размечтался.. И вдруг спохватился, что-то вспомнил, вскочил и торопливо ушел...

Легчайшее и элементарное переходило потом в более трудное. Требовалось сыграть и не себя, — например, изобразить (со словами и без слов) ярко выраженного волевого человека или, наоборот, безвольного, растерянного или влюбленного или испугавшего-

ся... Мы должны были из всего этого создавать нечто вроде маленьких пьес, продумывать и разрабатывать их действие, его ход, последовательность...

Сначала, конечно, ничего не удавалось. Всё комкалось, путалось, нагромождалось, получался хаос... А тут еще конфуз, застенчивость и вечный спутник всех начинающих смех...

Смех, впрочем, самым беспощадным образом прекращали преподаватели. Что же касается конфуза, застенчивости и связанных с этим скованности и волнений перед публикой, то тут нам было сказано раз навсегда:

— Не думайте о волнении и не боритесь с ним! Забудьте о публике! Забудьте весь мир! Отдайтесь всем существом своему делу, и вам будет некогда волноваться!

И вот постепенно всё выравнивалось, создавался план и последовательность действий, появлялись паузы, отсутствие торопни.

— А паузы — говорили нам — могут создавать величайшие произведения искусства!..

Оперы мы изучали на так называемом «живом репертуаре». Каждый работал над какой-нибудь подходящей ему партией из ходовых, всюду ставившихся опер. Часто нас соединяли в пары, и мы так парами и работали: Маргарита и Фауст; Фауст и Мефистофель; Виолетта и Жермон-отец («Травиата»); Лиза и Герман («Пиковая Дама») и т. д. На этом мы учились совместному ведению сцены — уменью слушать партнера, пронизывая его острейшим взглядом, уменью обнять возлюбленную, предложить ей руку и, конечно, уменью вести бой, драться на дуэли, падать, умирать.

Однажды заболела моя «пара», сопрано Тимофеева и некоторое время не приходила на уроки. А у меня была спешка, и мне дозарезу нужно было торопиться приготовить партию. Петровский заставил ме-

ня все совместные с моей партнершей сцены вести одному. Ну, уже и доставалось же мне от него при этом!

— Ты что, — говорит, — в самом деле? Разве так на сцене целуют женщину? Где она у тебя? Где же объятие? Куда пошли твои руки? А что же выражает лицо-то твое? Кто же поверит, что ты любишь?

Сил нет, — как трудно было «потрафить» Петровскому при этом! Но как многому я научился, всё время живя воображением, и превращая пустое место в живого человека. Самым трудным было, впрочем, не это. Самым трудным было сценировать арию. Ария в опере это всё равно, что монолог в драме, — труднее ничего уж и не найти.

Нам был рекомендован Петровским целый ряд приемов обращения с арией. Мы должны были сначала не петь, а декламировать арию, читать ее текст без музыки, как в драме, и пробовать сыграть это на сцене. Далее мы «мимировали» арию, т. е. на фоне играемой на рояле ее музыки мы мысленно (про себя) пропевали ее мелодию и соответственно с текстом двигались, — ходили, останавливались, играли лицом и руками. Для облегчения рекомендовалось придумывать слова там, где они подразумеваются, — в паузах, где нет пения, но есть музыка. Подобный прием очень облегчал задачу, и мы с удовольствием «мимировали» — писали эти подразумеваемые «подтексты» и «ходили» свои арии. Некоторым из нас, впрочем, это не сразу давалось.

Помню, раз Петровский долго возился с учеником, которому ария не удавалась, и, наконец, говорит:

— Вот что: вот тебе табуретка... Встань на нее и веди арию!

— Почему же на табуретке? — спрашивает ученик.

— А чтоб не мотался! — ответил Петровский и заставил-таки человека, стоя на табуретке, провести арию, и у него вышло. Помогло то, что на табуретке

ученик максимально сосредоточился и максимально ограничил себя в движениях, он двигался буквально только тогда, когда это было, действительно, нужно.

Всё это вместе взятое всех нас захватывало. Я не знаю решительно никого, кто, оставаясь в оперном классе, не увлекался бы работой. Опера на наших глазах из нелепости превращалась в театр художественной правды, а ее ходульные персонажи даже в нашем ученическом исполнении оживали и принимали человеческий облик.

В результате самые отсталые из нас научались вещам, о которых раньше не могли и мечтать. Если же прибавить сюда, что в те времена большинству готовившихся в оперу буквально некуда было в сценическом смысле «приклонить голову» (театральных училищ для оперных не существовало, а в драматические певцов не принимали, и будущих актеров в певцах не видели), то нужно признать, что оперное дело А. П. Петровского для многих было истинным благодеянием.

ДВОРЦОВЫЙ СПЕКТАКЛЬ

В феврале 1910 г. та же Е. И. Збруева, которой я многим обязан, обратилась ко мне — «желторотому» с предложением спеть особый спектакль во дворце вел. кн. Константина Константиновича в Павловске. Там в это время ставилась серия исторических русских спектаклей — драмы, пьесы с пением и, наконец, опера — предшественница Глинкинской «Жизнь за Царя» на тот же сюжет, опера «Иван Сусанин», — произведение композитора Кавос.

Конечно, ее надо было наново разучить и, конечно, я с восторгом согласился. Еще бы!

Моими партнершами оказались две мариинских артистки — Коваленко (сопрано) и Тугаринова (меццо-сопрано), а роль Сусанина оказалась в руках Константина Николаевича Кедрова (впоследствии участника знаменитого Кедровского Квартета). Мне пришлось петь партию Матвея, соответствующую партии Собинина в «Жизни за Царя» Глинки.

Во дворце была небольшая сцена, сравнительно хорошо оборудованная, хотя и без электричества: в то время весь дворец освещался свечами. Спектакли носили интимный характер, и на них запросто присутствовал Государь. Разумеется, все мы, участники, были охвачены особым повышенным настроением: шутка сказать, — дворцовый спектакль в высочайшем присутствии.

Разучив оперу (она нетрудная, гораздо проще и

легче «Жизни за Царя»), стали мы собираться на совместные репетиции. Ставил оперу некий Н. Н. Арбатов (драматический режиссер, очень известный в то время в России), а нашим «оркестром» был пианист Захаров, — муж скрипачки Цецилии Ганзен.

Постановка была задумана Арбатовым в совершенно своеобразных тонах, — в старинном стиле, как его представлял себе Арбатов, и как, по его мнению, ставились в России спектакли в начале XIX столетия. Это значило, что мы, участники, должны были стремиться не к правдивому изображению крестьянского быта, а быть крестьянами лишь условно. Это не столько крестьяне, сколько «пейзане»...

На нас — по форме русские народные, но шикарнейшие костюмы. На мне — атласная, ярко желтая рубаха, плисовые шаровары, щегольские сапоги, поддёвка. На Ване — тоже что-то очень бьющее в глаза, но соответствующее возрасту. На женщине роскошный сарафан, богатейший кокошник. И действие нам предложено было вести тоже в условных, никак не в реальных «мужицких» тонах, всё время «соблюдая приличие» по отношению к публике: никогда и ни под каким видом не становиться к ней спиной; после каждого вокального номера обязательно отвешивать публике глубокий поклон и отходить от рампы, пятясь назад, без поворота.

Кроме того, мы должны были постоянно держаться симметрии; если ты обошел невесту с одной стороны, то надо было обойти ее и с другой. Если ты обнял ее справа, то нужно было обнять и слева, и т. д.

Вначале нас очень смущали эти условности, смешили. Но потом мы привыкли и репетировали совершенно серьезно и деловито. В перерывах мы приставали к Арбатову с вопросами о том, как нам держать себя во дворце, что нас там ждет? Мы-де никогда во дворцах не бывали и очень волнуемся...

Арбатов с улыбкой нам отвечал, что волнения наши напрасны. Во дворце всё и все очень просты. И проще всех держат себя именно высочайшие особы.

— Может быть, — говорил он, — к вам выйдет и Государь. Вы увидите, как он прост и обаятелен. Но, — продолжал Арбатов — во дворце есть и страшные люди. Самые «страшные» это — слуги. У них очень строгий вид, напыщенность, холодный, казенный тон разговора.

Трепетно ждали мы дня, когда нам придется ехать в Павловск, во дворец. И вот, наконец, он настал.

Павловск находился в получасе езды от Петербурга по железной дороге. Не помню точно, но кажется у вокзала нас встретил дворцовый экипаж и привез во дворец.

Вошли мы группой и сразу увидели самых «страшных» людей, лакеев, в форме, в чулках и туфлях с сухими, действительно, казенными физиономиями. Они ничем не отличались от капельдинеров Мариинского театра. Ни в тех, ни в других на самом-то деле, конечно, ничего страшного. Только очень уж велика напыщенность и ни тени приветливости, улыбки...

Внутренность дворца нам показалась оригинальной. Это — старинное здание с небольшими, но высокими комнатами и сравнительно узкими коридорами. Стильное убранство дворца — мебель, картины, гравюры и канделябры по стенам со свечами. Зал, небольшая приподнятая сцена, комнаты, отведенные для артистов. Ничего бьющего в глаза, ничего кричащего, всё — очень просто.

Мы были представлены великому князю. И он очень прост: обаятельная внешность, улыбка, очень простой тон разговора, много вопросов к нам. А кругом — его дети, мальчики-подростки и юноши, несколько их, — всех я уже и не помню.

Необычайный их интерес к нам: во что одеваемся?

Как гримируемся? Как приклеиваем усы, бороду, — им всё покажи!

— Это что за баночки? — спрашивают. — А там — что? А почему у вас клей пахнет спиртом? А неужели нельзя бороду простым клеем приклеивать? А для чего у вас вазелин?

Дети, как дети. Очень милые, вежливые, воспитанные. Боятся стеснять, а сами всё около нас толкутся и расспрашивают без конца.

— Неужели вы не волнуетесь, выходя на сцену? А как вы пробуете голос? А как же вы можете одновременно петь и «играть»? И никогда не сбиваетесь? Ничего не забываете и не перепутываете? А если вместе что-нибудь поете? Ой, как это трудно, должно быть! Мы бы не смогли никогда петь в опере...

Но вот — звонок, зовут на сцену. Волнуемся безумно. Вот и начало действия. Открылся занавес... В зрительном зале не темно, по стенам свечи.

Публики не так уж много. И она, хоть и хорошо одета (на мужчинах — фраки), но опять-таки ничего на ней бьющего в глаза: ни лент через плечо, ни крупных драгоценностей на дамах. В Мариинском театре случалось видеть иную картину.

Проще всех — Государь. Он в форме лейб-гвардии Стрелкового полка. Сидит в первом ряду, но ни тени подчеркивания своего титула. Просто — офицер, самый обыкновенный — и больше ничего.

Мы на сцене «разделывали» спектакль, что называется, во-всю, строго держась того, чему нас учил Арбатов.

И было весело. Эта опера совершенно не заключает в себе трагизма, которым полна «Жизнь за Царя» Глинки. Спектакль имел успех. Его смотрели, одобрительно улыбаясь.

В антракте нас выстроили в соседней с залом комнате и сказали, что к нам выйдет Государь.

И он вышел и подошел к каждому из нас. И каждому сумел сказать несколько слов. Хвалил ансамбль. Расспрашивал — давно ли на сцене? Какие партии уже пел? К каким готовимся?

И всё опять-таки с такой простотой и таким мягким голосом, нисколько не играя в «величество»...

По окончании спектакля с легким сердцем, что всё, слава Богу, прошло, «в грязь лицом не ударили», мы весело разгримировывались и переодевались в свое платье. И снова вокруг нас — молодые князья, с любопытством наблюдавшие нас.

Они передали нам и кое-какие отзывы о спектакле из публики и осведомили, что у них здесь принято, чтобы артисты, участвовавшие в спектакле, приглашались на следующий спектакль уже в качестве гостей. Мы, действительно, и были приглашены, и видели во дворце «Гамлета» в переводе вел. кн. Константина Константиновича (К. Р.), и с ним самим в главной роли.

А с молодыми князьями необычайно подружились. Позже в Петербурге они несколько раз звонили мне по телефону и долго болтали о разных разностях, касающихся театра. Звали меня к себе в Мраморный дворец в Петербурге.

Большой мой приятель, покойный теперь артист Георг. Ив. Питоев, живший у меня тогда в Петербурге, никак не мог понять, с кем это я так долго и запросто болтаю, всё время пересыпая разговор обращениями — ваше высочество.

Милые-милые дети. К сожалению, я потом их растерял (почти все они трагически погибли). Но я всё-таки никогда их не забуду и считаю, что со встречи с ними в моем «артистизме» открылась какая-то новая полоса.

**
*

С воспоминаниями о павловском дворцовом спектакле у меня связывается воспоминание об одной странной и до сих пор мной не выясненной истории. Она разыгралась чуть не на другой день спектакля. Я получил повестку, которой меня вызывали к управляющему конторой Императорских театров А. Д. Крупенскому. Так как мне говорили, что он ко мне хорошо относится и так как он присутствовал на спектакле во дворце, то повестка меня нисколько не испугала. Наоборот, обрадовала. Я вообразил, что мне предложат и еще что-нибудь интересное.

Каково же было мое удивление, когда в конторе меня встретил сухой официальный прием, и мне в категорической форме было заявлено, что «с сегодняшнего дня я не состою больше на службе в театре, вход в театр мне абсолютно запрещен, хотя жалованье до конца года мне выплачивать будут».

Совершенно ошеломленный таким известием, я спросил, разумеется, что же такое произошло, и в чем дело?

Мне сухо ответили: «Нами только что получены сведения, что вы состоите в партии социалистов-революционеров».

— Как? — говорю. — Это неправда! Это какое-то роковое для меня недоразумение... Это — ошибка! Я никогда не занимался политикой и ни в одной партии не состоял и не собираюсь состоять. Я убедительно прошу вас сказать мне откуда у вас эти сведения. Их необходимо опровергнуть во что бы то ни стало!

На это мне ответили, что сведения получены от начальника дворцовой полиции, полковника Г.

Если же мне угодно, я могу отправляться к нему в Царское Село и выяснить, в чем дело. Дирекция императорских театров возиться с этим делом не будет...

— Дворцовая полиция? Да как же она допустила меня во дворец и дала говорить с его величеством?..

— Ничего не знаем и ничего сами понять не можем, — еще раз ответили мне. — Идите и выясняйте сами!

В величайшем волнении покинул я контору и отправился немедленно разыскивать полковника Г. Но где же и как искать его?

Я решил попросту поехать в Царское Село и там действовать путем расспросов. Так я и сделал, и мне повезло. Полковника Г. я нашел у него на квартире и, извинившись за беспокойство, объяснил ему причину моего к нему прихода. К моему удивлению, он не выразил никакого неудовольствия. Наоборот, он принял меня очень приветливо. На все мои вопросы он ответил с улыбкой:

— Всё это не так страшно! Полиция ничего против вас не имеет...

— Однако же мне запретили даже вход в театр и уволили меня со службы, — говорю я.

— Ну, это уж слишком... Это мы уладим. Не волнуйтесь! Я немедленно позвоню по телефону в контору и объясню, что со стороны полиции препятствий к оставлению вас на службе не имеется.

И позвонил. И я слышал его разговор с управляющим конторой. Он говорил так, как обещал мне.

Потом он повернулся ко мне и, снова улыбаясь, спросил меня, куда я теперь направляюсь. Если на вокзал, чтобы ехать в Петербург, то он с удовольствием довезет меня до вокзала: у крыльца стоит его экипаж.

Мне ничего не оставалось, как поблагодарить за любезность и согласиться. Только, имея в виду, что

экипаж у него был открытый, я поплотнее надвинул на уши меховую скунсовую шапку и поднял скунсовый воротник шубы.

Мы лихо мчались по Царскому Селу. Городовые вытягивались в струнку и козыряли своему начальнику и сидящему с ним рядом «социалисту-революционеру».

По приезде в Петербург, я сейчас же отправился в контору императорских театров. Меня приняли совсем иначе. А. Д. Крупенский осведомил меня о телефонном звонке начальника дворцовой полиции. В правах своих я был восстановлен.

Я совершенно отказываюсь комментировать эту глупейшую историю. Мои же попытки добраться всё-таки до ее причин приводят меня к единственно вероятной гипотезе. Несомненно, кто-то из моих недоброжелателей вздумал наклеветать на меня и сделал ложный донос. Только и всего...

В дальнейшем это неприятностей мне не приносило.



Э. Ф. НАПРАВНИК

Мы говорили выше, что Императорский Санкт-Петербургский Мариинский театр представляет собою явление совершенно особенное. Это — наше славное, навсегда ушедшее и — увы! — неповторимое прошлое.

По своему составу и по своим возможностям он считался одним из лучших театров в мире. А по тому, как велась в нем работа, он был едва ли не единственным в мире образцом оперного театра. В нем на русской почве сложились такие традиции и выработались такие методы и приемы работы, которым суждено жить века и которые указуют путь не одному русскому, но и всякому большому театральному делу.

Создателем Мариинского театра и его вдохновителем в течение рекордного срока — пятидесяти трех лет — являлся дирижер оперы Эдуард Францевич Направник, чех по происхождению, но совершенно обрусевший, так же, как и вся его семья. Он родился 12 августа 1839 года в Бейште, в Богемии, в семье учителя. В Россию приехал в 1861 году по приглашению князя Юсупова в его домашний оркестр. На Императорскую сцену был приглашен в качестве помощника капельмейстера и органиста в 1863 году. В 1867 году занял место второго капельмейстера, а в 1869 году стал первым капельмейстером.

Имя Э. Ф. Направника в деле создания «Образцовой оперы в С.-Петербурге» так велико и влияние его на весь ход театральной работы так значительно, что ему, несомненно, будет посвящена отдельная монография. Но, конечно, не мне — всего только певцу — браться за это.

Нам, певцам, в свое время очень большие люди, сами дирижеры, специалисты — среди них А. И. Зилоти, А. К. Глазунов, Ф. М. Блюменфельдт, В. И. Сафонов, Н. Н. Черепнин, С. А. Кусевицкий, Альберт Коутс — говорили, бывало:

— Вы не знаете и не можете ни знать, ни даже подозревать, что такое Направник...

Я могу лишь поделиться некоторыми воспоминаниями о нем, как о человеке, которому я всецело обязан. И хотя в мое время Направник, как мне говорили, был уже не тот, всё же и мне удалось видеть его на работе.

Как часто здесь, в просвещенной Европе, на фоне того, что наблюдаешь в области театра и музыки, приходится вспоминать Эдуарда Францевича! Это был удивительный мастер своего дела. Какой у него прежде всего был оркестр! Подобного в европейских театрах не существовало. На это в один голос указывали люди, которые в свое время часто бывали за границей и имели возможность сравнивать. Всех поражала необычайная мягкость оркестра при полноте звучности (увертюра «Лоэнгрина», марш в «Тангейзере» и прочее).

И какую гигантскую работу бесшумно и просто мог совершать этот малюсенький ростом человечек, донельзя скромный, без всякой рисовки и позы и желания стать заметным.

Как изумительно слышал он! Как известно, способность дирижера слышать является первым и главнейшим условием того, чтобы оркестр с ним считался и находился у него в подчинении, давал собой управ-

лять. Бывало, придешь на его «корректурную» репетицию (репетиция, на которой исправляют неточности и ошибки в оркестровых партиях новой оперы). Опущен железный занавес. В зрительном зале темно и пусто. Сядешь в сторонке и следишь за тем, как занимается Эдуард Францевич. Играет сто двадцать человек. Звуков столько, что кажется разобраться в них нет возможности. А Эдуард Францевич, не повышая голоса и не останавливая оркестра, делает замечание:

— Третий пульт второй скрипки, зачем соль-диез сыграли, когда написано соль-бекар?..

И идет себе дальше, так же спокойно рассыпая дальнейшие замечания...

Другие дирижеры той же Мариинской оперы, установив у своего пульта пианино, при каждой замеченной ими неточности непременно останавливали оркестр и по пианино проверяли, кто из оркестрантов и что неправильно сыграл. Некоторые дирижеры — замечу мимоходом — неточностей или ошибок так и не находили.

Оркестранты и боялись Направника и в то же время уважали и любили его. Уважали за знания (он считался одним из замечательных специалистов в чтении оркестровых партитур; это — особенно сложная область в оркестровом деле и постигается она долгим и кропотливым трудом) и за справедливость требований. А любили больше всего за то, что он никогда не мучил оркестра.

Эдуард Францевич считал, что если не выходит, то это вина дирижера, а не оркестра, и тут долблением и повторениями без конца одного какого-нибудь места всё равно ничего не добьешься. Его репетиционная работа шла всегда интенсивно и быстро, и затем он людей отпускал.

Результат получался поразительный. В театре давно научились отличать оперы, приготовленные На-

правником. В них всё было прочно и навсегда. Тут кто хочешь потом приходи или приезжай, — всё будет на месте, никогда и ничто не зашатается.

Выше мы уже приводили примеры того, как оценивали оркестр и хор Мариинского театра приезжие знаменитости, иностранцы.

Совершенно так же Направник вел и работу с хором, конечно, при помощи подручных людей — хормейстеров, специально им обученных. Виднейшим из них был Г. А. Козаченко, — образованный музыкант и композитор. Он работал с Направником в течение тридцати двух лет.

Оркестр и хор были для Направника той базой, на которой должно строиться оперное предприятие. Если эта база непрочна, — никакие солисты делу не помогут.

И вот за свой оркестр и хор Направник всегда был спокоен. Но Мариинская сцена обладала, разумеется, и исключительными певцами-солистами. Еще бы! И этот мир певцов для Направника всегда был наказанием Божиим. Они волновали его несказанно.

— Певцы это — беспорядок прежде всего, — говаривал Эдуард Францевич. — Они то повышают, то понижают, то вступают не во-время, торопят, отстают... А то испортят ансамбль. И всё всегда неожиданно, сюрпризом. С ними не знаешь что делать. Приходится держать их в руках.

И он, действительно, держал певцов в руках... Недаром он полжизни продирижировал, имея оркестр за спиной, сидя за пультом, помещавшимся у передней стены оркестра, непосредственно за суфлерской будкой, как можно ближе к певцам.

Немало их перевидал на своем веку Эдуард Францевич. Немало и вывел в люди. Во всяком случае все они, в той или иной мере обязаны ему.

Не все, к сожалению, отдавали себе отчет в этом.

Многие так и остались в убеждении, будто Направник только мешал им в их достижениях. А находились и такие, которые не скрывали озлобления и внушали молодым:

— Смотрите, берегитесь Направника! Он — сухарь и придира! Он вас погубит!

Если Направник и придирался, да еще, будто, к мелочам, — то за этим никогда не скрывалось ничего личного; ни капризов, ни настроений, ни личных симпатий. Он отстаивал музыку, а в музыке нет мелочей, в ней всё одинаково важно. И неточная шестнадцатая и смятая синкопа или самая незначительная фальшь в полтона и даже в четверть тона одинаково «портят всю музыку».

Что же до сухости, то по отношению к певцам здесь чаще всего подразумевалась прямота Направника, его манера вслух и без обиняков высказывать свое мнение, нередко убийственное, но всегда объективно обоснованное. В театре все знали, что Направник не задумается, даже из-за пульта (на большой генеральной публичной репетиции) послать на сцену по адресу иного певца, кто бы он ни был:

— Что вы там делаете? Надо петь то, что написано!

И горе певцу, если он вздумает возражать. Тогда он непременно получал:

— Пойте так, как вам говорят! А не хотите, совсем петь не будете. Вашими выдумками вы мне рта не закроете никогда!

Требования, предъявлявшиеся Направником к певцам, были по-своему суровы. Голоса-то в театре были превосходные. Но многие голоса, сами по себе, не ценились Направником. Он требовал, чтобы в их обладателях жила еще и так называемая музыкальность.

Это сложное понятие. В нем, по мнению Направ-

ника, кроме элементарных вещей (точного знания партий, четкого ритма, умения петь ансамбли и проч.) должно было заключаться и еще нечто — та самая музыкальная фраза, о культе которой мы столько уже говорили выше.

«Фраза» — это совокупность правильных музыкальных акцентов и ударений, отличающая музыку и ее ритм, например, от ритма машины. Это необходимейшее условие выразительного и благородного пения, — не крик и не говорок, а певучесть и в ней благородная фраза.

Это, с другой стороны, не простая вещь, — обыкновенная для каждого инструменталиста, но крайне редко встречающаяся в среде певцов.

Однако, ей можно научиться, если приложить старание. Направник был беспощаден с певцами, не желавшими учиться этому, не усваивавшими «фразы». Если же сюда прибавлялось еще и ложное самомнение и заносчивость, то такому человеку приходилось просто расставаться с театром.

Зато как счастливы были те певцы, которым удавалось поладить с Направником на этой почве и охватить то, что он хотел. Таких певцов он «обставлял», можно сказать, неслыханным музыкальным комфортом. Снижая, как всегда свой успех и вообще свою личную роль до минимума, ничем не щеголяя, не выделяясь и не гоняясь за эффектностью, Направник очень спокойно вел оперу. И всё его внимание устремлялось на то, чтобы это спокойствие передалось и солистам, и превратилось в свободу и уверенность. Им нечего было волноваться ни за фон, их окружавший (фон, т. е. оркестр и хор, были изумительны), ни за то, «как бы чего ни случилось» — путаницы, расхождений, ни тем более, за то, что дирижер их «зарежет», загонит, заглушит. Всё для них было так отчетливо, так ясно!

Мы называли Направника с одной стороны «папашей», принимая во внимание его возраст и отеческую заботу о нас, и с другой «четвертой четвертью». Как поразительна была у Направника именно четвертая (а вообще говоря, последняя) четверть каждого такта! Как заметна была певцам — при любом их сценическом положении — эта непременно высоко подымающаяся рука Направника в белой перчатке, подготовлявшая так остро им ожидаемый грядущий акцент на «раз» следующего такта!

Здесь, как нигде, было понятно, что за пультом сидит не враг певцов, а самый искренний, самый преданный друг их, все силы употребляющий на то, чтобы всё и у всех вышло как можно лучше...

Направник шел и еще дальше. Он готов был и прислушаться к тому, о чем толковый певец его заранее попросит. Например, кое-где дать свободу ритма, кое-где сделать побольше паузу, расширить фразу, замедлить, подождать, — вообще учесть индивидуальность певца и иметь в виду и сценическое положение. И если подобные просьбы не слишком шли вразрез музыке, Направник делал всё, чтобы помочь певцу в его нелегкой работе на сцене.

В антрактах «папаша» отдыхал, сидя в кресле в коридоре около «баритонной» уборной (к сожалению, у него не было своей комнаты). К концу антракта выходил на сцену, становился у занавеса и всё время посматривал на часы.

Как было горько и обидно, если «папаша» в антракте не подозвал тебя к себе и ничего тебе не сказал! Это значило, что ты ему безразличен.

И наоборот, как было радостно, когда Направник сам подойдет к тебе и или «проберет» или ласково возьмет твою руку и прижмет к своему сердцу.

Тут вспоминается мне курьезная история, которую может быть, стоит рассказать.

О ней я слышал из уст прекрасной артистки Мариинского театра, любимицы Направника, Марианы Борисовны Черкасской (драматическое сопрано), теперь покойной.

М. Б. Черкасская, по окончании Смольного Института, была принята в труппу Мариинского театра очень молодой барышней. И как всегда и всех, ее посадили на лирику. Одной из первых ее лирических партий была партия Елизаветы в опере «Тангейзер».

Репетиции прошли благополучно. Но на спектакле в финале ансамбля 2-го акта (после состязания певцов) певица от волнения и неопытности повысила и без того высоченную ноту, да еще такую, на которой она остается одна и замирает на ней.

Следующий за нотой аккорд оркестра выдал фальшь.

В антракте Направник подозвал к себе юную Черкасскую и спросил (он говорил по-русски не совсем правильно и с акцентом):

— Зачем вы возвышаете?

Певица, конечно, сконфузилась, но ответила:

— Должно быть от волнения, Эдуард Францевич.

Это, между прочим, постоянно случается с молодыми неопытными певцами: горячатся, волнуются, собой не владеют и употребляют не тот голосовой резонатор.

На это Направник категорически заявил:

— Это — очень ответственное место и я тут ничем не могу вам помочь, — оркестр молчит. Так нельзя! Надо петь верно.

Возражать, конечно, не пришлось... Черкасская растерянно удалилась.

На втором спектакле «Тангейзера» — та же история... В антракте Направник сам подошел к певице и сухо сказал:

— Если вы мне в третий раз так споете, я вам не буду дирижировать.

Представляете ли себе, что почувствовала бедная молодая певица при таком заявлении главного дирижера театра? И это в первый год службы, когда певица числилась на испытании!

Третий спектакль всё того же «Тангейзера». Певица не спала ночь и целый день нервничала и всё время пробовала недающуюся ноту.

Но вот — вечер... Спектакль. 2-й акт. По мере приближения к роковому месту — несказанные волнения...

— Пою, — говорит, — а сама молюсь: «Господи, помоги, научи, что сделать, как взять губительную ноту?»

— Вот уже близко. Сердце колотится. Хватаюсь за кресло. Еще несколько тактов и ноту надо брать... В последний момент решаю: будь что будет, ноты... не брать! И не беру. Но... Боже, как я волнуюсь; мне кажется, что нота всё же звучит. Что же это? Дохожу до галлюцинаций? Что теперь со мной сделает Эдуард Францевич?

Акт кончился. Певица сама не своя от пережитого и предстоящего ужаса.

В антракте столкнулась с Направником. Он шел куда-то и на ходу бросил певице.

— Ну вот, сегодня было верно — и прошел дальше. У певицы дух захватило. Смогла лишь поклониться в ответ и, ничего но понимая, бросилась к себе в уборную.

Но следом за ней бежит суфлер оперы, останавливает ее и с укоризной говорит:

— Как же так, Марианочка, почему же вы ноту-то не взяли? Ведь я еле дотянул ее за вас!..

Это был изумительный Ник. Мат. Сафонов. Он не терпел непорядка на сцене и всегда и всем помогал и

пел из своей будки за певцов и вместе с ними. Множество певцов обязаны ему этой помощью.

Как сама Черкасская, так и никто из тех, кому она эту историю рассказывала (я в том же числе) понять не могли, как это так и почему вдруг звук, шедший из суфлерской будки, и не женский, а мужской — теноровый, фальцетный, мог обмануть аналитическое ухо Направника?

Как бы то ни было, с той поры Черкасская примирилась с Направником. Иные партии в других операх помогли ей показать себя с выгодной стороны. Петь Елизавету она больше не назначалась. В мое время она в «Тангейзере» пела Венеру.

При Направнике удержаться в Мариинском театре было труднее, чем в него поступить. Удерживались лишь те, кто умел находить в себе радость от участия в спектаклях с Направником, кто проникался священностью его отношения к музыке и кто, в конце концов, осознавал что такое образцовость исполнения и что при этом является главным.

За пультом сидел не просто дирижер, каких много. За пультом находился истинный жрец, служитель искусства, сумевший довести себя до подвижничества. О себе он не думал. Его задачи были строить, созидать, воспитывать.

И он воспитал и подготовил ряд поколений замечательных исполнителей всего самого трудного. Недаром все сошедшие уже со сцены, но ныне здравствующие артисты эпохи Направника вспоминают ее, как некую именно волшебную сказку, когда на первом плане стояла не служба в театре, а служение музыке.

При всей своей строгости и якобы мелочности и придирчивости Направник крайне бережно относился

к голосам и не погубил ни одного таланта. Каждая крупная индивидуальность уживалась с ним. Не уживались одни лентяи и бездарности.

На фоне всего сказанного, вероятно, будет уместно привести и еще несколько заветов Направника, которые он неустанно повторял певцам:

— Не кичитесь! Будьте скромны!

— Не в том только дело, что вы обладаете голосом! Голос, конечно, необходимое условие вашей работы, но не в нем одном скрыт ваш успех. Вы не достигнете прочного успеха, если не будете служить музыке! Учитесь же ей принадлежать!

И надо завидовать тем, кто слышал всё это от самого Эдуарда Францевича.

Мир праху твоему, честнейший человек, незаменимый работник и вечный учитель всех!

Эдуарда Францевича хоронили в какое-то неподходящее время. Ноябрь 1916 года. Уже никому и ни до чего. И вдобавок погода выдалась отчаянная — дождь как из ведра.

Толпа народу... Однако не такая, какой хотелось бы: зонтики не сплошь покрыли собой проезд между Консерваторией и Мариинским театром, у входа в который остановили печальную колесницу.

Несколько потрясающих минут этой остановки. Из-под навеса театра рыдал Шопеновский похоронный марш в исполнении любимого детища покойного — оркестра Императорской оперы. Надрывались скрипки. Навзрыд плакало небо. Не было ни сил, ни желания сдерживать и собственные слезы.

Процессия двинулась по улице Глинки по направлению к Никольскому собору. Толпа постепенно начинала редеть...

Картина, конечно, незабываемая, и в ней есть нечто от рока: Направнику суждено было умереть, по-своему, во-время, он не пережил бы, разумеется, ни малейшего прикосновения революции. Но никто из нас не предполагал тогда, что вместе с Направником мы провожаем в вечность и его создание — Мариинский театр.

Оставшись сиротой, он «протянул» очень недолго: через четыре месяца перевернулся вверх ногами его былой распорядок и исчезло даже его название. А приблизительно через 8-9 месяцев стали исчезать его лучшие артисты.



РУССКАЯ ОПЕРА

В КУЛИСАХ МАРИИНСКОГО ТЕАТРА

В театр, на спектакль, где участвую в первом же акте, я забирался всегда очень рано. Мне нравилось придти не торопясь, оглядеться, посидеть, затихнуть. Кроме того, спокойно осмотреть сцену. Она уже готова, — стоят декорации. Можно походить по ней, задуматься, кое-что измерить, сообразить — как будет на спектакле.

В шесть часов вечера в кулисах еще пусто. Один неизменный Дядя Саша, Александр Яковлевич Морозов, ходит туда и сюда и тоже соображает и проверяет, всё ли в порядке. Дядя Саша — старичок с белой седой бородой. Роль его: сигналы, звонки, перемена освещения, выпуск артистов на сцену и на публику, на вызовы и проч. Именуется он «режиссером», но к режиссуре отношения не имеет.

Его все любят, зовут Дядей Сашей, болтают о кулисных и дирекционных делах и событиях, — он в курсе всего. Перед началом спектакля непременно зайдет в твою уборную и протянет «на счастье» обе на крест сложенные руки со словами. «Ну, давай руки-то! Поцеловаться нельзя: ты уже загримирован», — и уйдет к следующим участникам. И так каждый раз... И мы все верили, что без напутствия Дяди Саши выйти на сцену нельзя.

Часам к семи кулисы начинают наполняться. Все участники первого акта уже на месте. Их неизменно встречают, каждого, «портные» (слуги уборной). У них

всё готово: развешены костюмы, на столе разложен ящик с гримировальными принадлежностями (у каждого артиста — свой). Начинается одевание — иногда очень сложное. Одно трико чего стоит! Его надо хорошо натянуть. Тут полагается иметь специальный пояс-полукорсет. К нему приделаны кольца с крепкими тесемками. Под трико в нескольких местах — сзади, с боков и спереди — вкладываются кусочки пробки, а с другой стороны через трико пробка затягивается «мертвой петлей» тесемкой, идущей к поясу. Таких тесемок восемь. Трико облегает ногу изумительно. Пояс петь не мешает. Наоборот.

Когда ты почти что готов, остается надеть лишь верхнее платье (камзол, плащ, пелерину, мундир, фрак и т. д.). Садишься гримироваться. Это — самостоятельная процедура. Иногда не сразу ладится. Но в последнюю минуту придет парикмахер. Больше всего помню всеми любимого лысенького заику Федора Григорьева. Он был художником своего дела и любимцем Ф. И. Шаляпина.

Он посмотрит, поправит, кое-что уберет, кое-что прибавит, а в общем благословит, — и готово. Теперь можно распеться.

Распеваются в каждой уборной. И здорово! Вовсю! Вот закатил рулады и сам Федор Иванович Шаляпин.

И странное дело, обычно артисты в уборных поют и повторяют отдельные места из своей партии, но очень часто затягивают и не свое, поют Бог знает что. Мужчины берут куски из женских партий, высокие голоса поют партии низких голосов и обратно. Я лично всё твердил «что гадать о свадьбе», первую фразу Сусанина-Шаляпина из «Жизнь за Царя», донеся ее с собой из моего отрочества до Мариинского театра.

Но чаще всего, впрочем, артисты не столько поют,

сколько пробуют — «в маске ли у них звук?». Для этого культивируют и пробуют наряду с гласными согласную «м». Подражая итальянцам, всё время твердят на разные лады слова: mia mamma.

Рассказывают про одного баса — бывшего диакона, поступившего в оперу, — что он тоже гонялся за согласной «м», и распевался во всех тональностях на фразе: «Ах, да не об энтим, мамаша!» Очевидно, он очень привык к этой фразе дома, пререкаясь с мамашей.

Но вот, наконец, ты совсем готов: одет, обут, загримирован. Выходишь еще раз в кулисы и на сцену.

Боже, что там делается! Кроме солистов, пришедших тоже оглядеться, взглянуть на обстановку, поздороваться с дирижером и партнерами и чиновниками конторы театров, стоящими у занавеса, ты застаешь еще целые армии самых разнообразных людей. За занавесом оркестр настраивает инструменты, а на сцене снуют взад и вперед рабочие сцены в синих рубахах, — осветители — в коричневых. Говорят, их было у нас около 30-ти человек. Грудятся солдаты Финляндского полка из духового военного оркестра для игры во время действия в кулисах или на сцене. Казаки, готовящие для выхода на сцену лошадей на резиновых подковах. Хор мальчиков Придворной Певческой капеллы; статисты и среди них немало студентов. И, наконец, мало-помалу, по звонкам, спускается сто человек хора. За ним — балет...

Откуда всё это взялось и сколько же народу будет на сцене во время действия? Случалось, что в некоторых, так называемых «обстановочных операх» участников сосчитать было невозможно.

Однако начинают... Последние звонки... Дирижер спускается в оркестр, и без единой минуты опоздания, ровно в восемь часов вечера, начинается увертюра. У

артистов — нервная дрожь. Кое-кто крестится. Большинство сосредоточенно уходит в себя.

Если бы я был писателем-художником, я мог бы многое рассказать и о ходе спектакля, о том, как и кто пел, о том, как мы вслух разговаривали на сцене[1], о спектаклях особого значения, о подъеме, о «нерве» спектакля, о том, как некоторыми из них мы сами заслушивались, о выдающихся и знаменитых артистах.

Но где же мне за всё это браться? Это не в моих возможностях.

---

[1] Это возможно. Публика не слышит. Говорить можно свободно. Только не сопровождать слов движениями.

ОРКЕСТР И ЕГО ПСИХИКА

Музыкально-исполнительский аппарат Мариинского театра состоял, как и везде, из трех основных элементов («армий»): оркестра, хора и солистов. Каждая по-своему характерна и у каждой в театре шла особая жизнь непохожая на других.

Самая большая «армия» и самая культурная — это оркестр. В нем значилось 120 человек, но на спектаклях играло меньше — около 100 человек, — существовали очереди, свободные от спектаклей дни. Существовало и особое оркестровое «хозяйство», — заведующий, слуги, распределение очередей, хранение и раскладка нот по пюпитрам, хранение инструментов, касса и проч.

Высокий и строгий конкурс при выборе оркестрантов делал, конечно, то, что в оркестр принимали лишь мастеров своего дела. Каждый из них много и долго учился, кончил консерваторию по специальному предмету и, кроме того, был знаком и с историей и с теорией музыки, знал, что такое стиль, форма.

А было в оркестре не мало профессоров музыки, — людей с большим музыкальным образованием. Ищущему певцу всегда было и интересно и полезно с ними общаться.

Достижения оркестра были громадны и возможности его неограничены. Мы уже говорили выше, что подобных оркестров в Европе не существовало.

Однако оркестровая жизнь была трудной: огром-

ная занятость в театре[1], а в разгар сезона и летом, когда обычно все отдыхают, еще и в концертах[2]. Всё это, вместе взятое, превращало жизнь оркестрантов в крайне нервную, утомительную с вечной погоней за заработками[3] и приводило к тому, что люди крайне уставали и в них притуплялся интерес к музыке, становилось безразлично что играть и — главное как играть. Всё надоело, всё — «всё равно», никого ничем не удивишь. Единственная мысль и забота о том, как бы не задержали, как бы из-за кого-нибудь, чаще всего из-за певцов, не пришлось повторять и проч.

Тем не менее в оркестре Мариинского театра никогда не переводились люди, сохранявшие «еще душу живу» и интересовавшиеся музыкой, ценившие в ней стоящее и высокое. Они и сами трепетали и в других возбуждали особый подъем, чуть только появлялось что-нибудь действительно интересное. Приедет ли заграничный дирижер, — все подтянуты, внимательны, не хочется ударить лицом в грязь перед иностранцем. Понравится ли певец, — ему надо сыграть «как следует». Приходится ли исполнять новую еще незнакомую, но талантливую вещь — интерес к ней полный, стараются исполнить как можно лучше.

Но нередко оркестранты развлекались во время исполнения и... озорством. Самое главное озорство состояло в том, чтобы попробовать нового дирижера и определить свое отношение к нему. Для этого на репетиции то один, то другой инструмент нарочно играл фальшиво, и все следили за тем, как на это дирижер реагирует. Коли получали замечание, подтягивались, а

---

[1] Почти ежедневные репетиции в полдень, ежедневные спектакли (кроме суббот), а по праздникам — двойные, утром и вечером, опера и балет.

[2] Обычно концертные сезоны в Павловске, в Сестрорецке.

[3] Многие оркестранты от 4-х до 7-ми пополудни прирабатывали уроками.

если «сходило» и дирижер не мог сразу определить, кто именно и насколько сфальшивил, — тогда «всё» ясно, не слышит! Значит, играй, как хочешь, можно и дурака повалять...

И случалось, что иного дирижера оркестр попросту не слушался. Я неоднократно был свидетелем тому, как дирижер, что называется из кожи лез вон: снимет пиджак, останется в жилете, безумно размахивает руками, привстает и даже кричит, а оркестр ни с места... И это тот самый оркестр, который в других руках реагировал на малейшее движение не то что руки, но на движение даже сустава мизинца дирижера.

Жили в оркестре и остроумие и шутка. Находились озорники, забавлявшие товарищей даже во время спектакля колкими репликами и замечаниями, конечно, негромкими, по поводу происходящего на сцене или опять-таки в сторону дирижера. Надо же было чем-нибудь развлекаться и скрашивать, как говорили оркестранты, светлые потемки оркестровой жизни, ибо вся она проходит при электрическом освещении...

Иногда я очень жалел оркестр: у людей праздник, например Рождество или Пасха, а у оркестрантов — горе: усиленная, удвоенная работа по два спектакля в день. Я знаю случай, когда на Рождестве оркестр утром играл балет «Конек-Горбунок», а вечером «Тристана и Изольду». Оркестранты жаловались, что «этого никакие нервы не выдержат!»

Жалел я оркестр и в другом отношении. Оркестру, как и хору Мариинского театра, раз в год полагался бенефисный спектакль (весь сбор в пользу оркестра). Старались, как можно больше собрать денег, вздували цены. Но так как обычные спектакли по вздутым ценам сборов не делали, то оркестранты вынуждены были прибегать к «трюкам» и додумывались иногда до невероятных вещей. Я помню, например, в бенефис оркестра поставили оперу «Фра-Диаволо» с Собиновым

в заглавной роли. В другой раз оперу «Вертер» с ним же и с дирижером А. Никишем за пультом. Какова же тут была роль бенефицианта-оркестра. А однажды оркестр выпустил на своем бенефисе... Плевицкую. Куда же дальше идти ?

И всё-таки я очень любил оркестровых людей. У меня много было друзей среди них. И как многому я около них научился! Они-то главным образом и могут способствовать музыкальному развитию певца и привить ему вкус к хорошей музыке. По гроб жизни буду признателем своим оркестровым друзьям.

ХОР МАРИИНСКОГО ТЕАТРА

Второй исполнительской «армией» в сто человек был изумительный хор Мариинского театра. О качестве его и его достижениях мы уже говорили выше. Прибавлю здесь, что и хоры подобного рода были мыслимы только в России и совершенно неизвестны на Западе.

Я очень дружил и с хористами, имел среди них много приятелей. Тем более, что некоторые из них, особенно женщины, обладали и некоторым образованием и начитанностью.

Общая музыкальная культура хора, конечно, была ниже оркестра. Но некоторые хористы были тоже настоящими мастерами своего дела. Я бы даже так сказал: в смысле практическом они были большими знатоками и людьми с громадным опытом. Почти все свободно читали с листа (в пример многим и многим солистам) и мастерски умели управлять хором. Я знавал многих, которые по субботам и праздникам образцово вели хоровое дело в церквах. Это было их побочным заработком.

Нужно сказать, однако, что я очень и очень жалел хористов. Уж очень несладка была их судьба: беспросветная занятость в театре, ежедневные репетиции, при чем каждый хорист обязан был расписаться в явке на репетицию, и спектакли, не дающие личного удовлетворения.

У многих хористов были замечательные голоса и каждый из них мечтал попасть и в солисты, но по тем

или другим причинам это не удавалось. Из хора трудно переводили в солисты, и это, по-своему, было рационально: чтобы не «обескровливать» хора. Но это было крайне тяжело для собиравшихся в солисты.

Отсюда — психология хористов, как психология неудачников. Театр в их представлении это изводящая и изматывающая человека «лямка». Ради нее не стоит ни стараться, ни интересоваться театральной работой.

Этим объясняется, что хор часто во время действия болтал на сцене о житейских домашних делах. Редкому режиссеру удавалось заинтересовать хор сценой.

На этом было построено почти постоянное шипение на сцене со стороны стариков по адресу молодых и старающихся:

— Ишь ты! Ишь как разыгралась-то нынче... Вперед прешь? Выслужиться хочешь, чтоб отметили?

Этим же только можно объяснить и некоторые совсем уже недопустимые явления в жизни хора, в которых, впрочем, весь хор в целом был ни при чем, и где действовали лишь вожаки-демагоги, увлекавшие за собой хоровую массу дешевыми лозунгами.

Особенно памятны и характерны две совершенно невероятные истории: одна в Петербурге в 1912 году на первом представлении «Бориса Годунова» с пением гимна на коленях и с протянутыми по направлению к царской ложе руками.

Другая в 1913 году заграницей у Дягилева, когда хор дошел до того, что в том же «Борисе Годунове» позволил себе не выйти на сцену в сцене коронации. Причем требования хора были совершенно несправедливы.

Я был свидетелем и очевидцем и той, и другой истории, но от рассказа о них уклонюсь: не хочется вспоминать подробностей — до того они некрасивы.

Скажу лишь, что рядовые хористы и хористки, почувствовав и осознав, что «зарвались» и «переборщили», со слезами на глазах потом говорили:

— Ужасно! Но что же нам делать? Мы — хор, а не солисты. Удовлетворения у нас никакого нет. Поем только ради денег... А денег тоже нет...

Несчастные, сбитые с толку люди!

СОЛИСТЫ

О третьей «армии» — о солистах Мариинского театра можно было бы написать целую книгу. Их было много, даже чересчур много. В мое время количество солистов колебалось от 60-ти до 80-ти. Э. Ф. Направник не раз говаривал: «И зачем нам столько солистов? Да с таким составом можно не один, а три театра вести». Но это не от него зависело, и он, в особенности в конце жизни, ничего не мог с этим поделать.

Каждый из солистов индивидуальность, и как артист, и как человек. Каких-каких только не было среди них людей, — характерных, типических!

Но рассказать о них, да еще о каждом в отдельности, я опять-таки не берусь. Я могу лишь отметить некоторые общие всем им черты, как оперных артистов казенной сцены.

Когда я поступил в труппу, мне, казалось, что в лице солистов я приобрел новых друзей, горящих искусством, и я пошел к ним с открытой душой.

Однажды — в первый же месяц моего поступления — шла опера «Пиковая дама», которую я пришел послушать в кулисах и в антракте зашел в режиссерскую — посидеть, посмотреть, прислушаться к тому, что говорят.

В какой-то момент туда же вошла одна из участвовавших в спектакле артисток в костюме и гриме. Меня поразило ее лицо... Всматриваюсь... Артистка меня спрашивает:

— Что вы на меня так пристально смотрите?

— Простите, — говорю, — я человек здесь новый, неопытный, может быть, ничего толком и не понимаю. Но мне кажется, что у вас левая бровь подведена не так, как бы следовало.

— Что? — возвышает голос артистка. — Бровь не так! Да что вы в этом понимаете? И как вы смеете делать мне замечания? Кто вы такой? Щенок, мальчишка! Да давно ли вы здесь служите?

И пошла, и пошла меня разносить на все корки. Я не знал, куда и деваться от стыда и неловкости. Рассыпался в извинениях. Целую ручки. Ну, просто беда! Еле-еле «расхлебал» эту историю.

И, конечно, запомнил ее на всю жизнь и понял, что в кулисах нельзя высказывать своих мнений, каковы бы они ни были...

Однако, привыкнуть сразу не мог... Помню вскоре после первой истории и вторую. Шла репетиция оперы «Тангейзер». В ней трудные и сложные ансамбли, и все часто и во многом ошибались. Ансамбль в общем «не шел».

По окончании репетиции дернула меня нелегкая, по-студенчески, в присутствии дирижера, режиссера обратиться к артистам и выпалить вслух фразу:

— Господа! Ансамбль не идет. Его необходимо «сделать». Приглашаю всех вас, если хотите, сегодня же вечером ко мне. У меня есть и аккомпаниатор... Мы исправим все недочеты.

После этих моих пылких слов наступило молчание, — долгая, томительная и тоже незабываемая мной до сих пор пауза. Я почувствовал, что сделал какой-то «гаф», но осознать его смысла не был в состоянии. И только спустя некоторое время один из моих партнеров взял меня под-руку, отвел в сторону и сказал:

— Что вы наделали? Теперь из-за вас пойдут для всех неприятности. Замучат репетициями. Разве можно

в театре при всех говорить такие вещи? Да и кто вы? Ведь вы же юнец. Все другие ведь старше вас! И что же вы хотели своим выскакиванием сказать? Что же? Выслужиться хотите? Из молодых да ранний?

Я был совершенно ошеломлен этой историей. И как я ни оправдывался, что-де мной не руководило ничего, кроме искреннего желания сделать лучше, помочь делу, ничто не помогло. Почувствовалось, что чем больше буду говорить, тем больших врагов себе приобрету. Пришлось окончательно «зарубить себе на носу», что кулисы это не шутка, они прежде всего «учат молчанию», — молчанию абсолютному и при всяком случае, что бы ты здесь ни увидел, что бы ни услышал.

Так я потом и делал и это не раз спасало меня в дальнейшем от неприятностей. Я стал держать себя со всеми вежливо, корректно, но осторожно.

Больше всего меня поразило, конечно, то, что все и всегда здесь подчеркивают старшинство и то, кто и сколько времени «служит» в театре.

Помню и еще две истории. Ставили «Майскую ночь». Партию Левко на первом представлении пел гастролер, а на втором назначили меня. Очередной «старший» не выдержал этого и отправился к директору жаловаться. «Это несправедливо, я старше его».

И еще один случай. Шла опера «Снегурочка». Я пел роль царя Берендея. После второго акта — аплодисменты, надо выходить на публику, кланяться. У занавеса — Дядя Саша. Он обращается ко мне:

— Ну, царь, бери всех за руки и выводи!

Я так и сделал... Но аплодисменты продолжаются, надо выходить еще раз. Дядя Саша опять ко мне. Но тут запротестовал один из артистов — участник спектакля, и, обращаясь ко мне, заявил:

— Нет уж, пожалуйста! Этого я не допущу. Вы вывели всех один раз. Это понятно, вы — царь. Но во второй раз выведу я: я старше вас.

Разумеется, я без слов ему уступил, но снова был поражен тем, до каких форм и до какой мелочности доходит здесь эта погоня за «старшинством». Не всё ли равно кто выводит? Да и нужно ли вообще кому-нибудь «выводить»? Разве не бывает в театрах, что артисты на вызовы публики показываются ей беспорядочной группой?

Чем дальше́, тем больше стал я замечать, как мало дружбы среди оперных артистов. А искренности и доброжелательства совсем уже нет. Каждый про себя таится, каждый болезненно следит, как бы кто его не «опередил». Отсюда утрированная настороженность по отношению друг к другу, боязнь друг друга, притворство, колкости, желание исподтишка уязвить противника.

Сижу я раз тоже в режиссерской в антракте. Мимо по коридору слуги проносят корзину цветов. Ее потом поднесут при вызовах на публике одному из сидевших в режиссерской артистов. Увидев это, другой из сидевших тут же участников спектакля разражается фразой:

— Ах, цветы! А я-то, дурак, забыл заказать себе сегодня корзину.

Однажды я слушал оперу, стоя в темной кулисе среди группы рабочих сцены. На сцене пел певец и, к сожалению, неудачно: был «не в голосе». И вдруг стоявший неподалеку другой певец — конкурент поющего, не заметив меня, при особенно неудачной ноте на сцене... перекрестился и произнес, не стесняясь:

— Бог со мной, Бог со мной! Следующий спектакль буду петь я!

Я часто задумывался над причинами подобных явлений и пришел к выводу, что в них есть какая-то своя логика, — одно вытекает из другого. В самом деле, что связывает оперных артистов, что приводит

их в театр? Одинаковая любовь к искусству? Одни стремления, идеалы?

Отнюдь нет! Всего только то, что у одного голос и у другого голос, у одного музыкальность и у другого музыкальность. Только по этим данным и составляется оперная труппа. Иные данные при этом значения не имеют.

Артистки-женщины Мариинского театра были гораздо мягче мужчин. По крайней мере, с ними было легче сговориться о совместных достижениях. А некоторые из них не только не отказывались вместе достигать, но сами настаивали на этом, приглашали к себе на дом партнеров, чтобы лучше спеться и сделать сцену.

Однако в общем и конечном итоге о составе труппы Мариинского театра приходится сказать так: мы проходили в нем образцовую школу музыкально-театрального воспитания, но мы стояли вне жизни. Мы «служили» и в большинстве случаев не зависели от публики; дослуживались до пенсий, до наград за выслугу лет. Но мы не были гражданами Великой страны и нам до всего было «всё равно». Нам казалось, что бы там ни было, а мы-то уж будем существовать при всяких условиях. Мы — баловни судьбы!

Но жизнь добралась-таки и до нас и потребовала активности.

РУССКАЯ ОПЕРА ВООБЩЕ

Русская опера представляет собою явление до такой степени сложное и своеобразное, что не знаешь с какой стороны к нему и подойти, — про что вспомнить, о чем рассказать?

Но мне кажется, что в кратком очерке рациональнее всего рассказать не столько о Русской опере, сколько об опере в былой России и о том, как мы там любили оперу (свою или чужую, это всё равно). Я думаю, что так, как мы любили, оперу не любят нигде.

Я уже упоминал о том, как относилась к опере русская молодежь — «лучшая в мире», по выражению приезжавших в Россию мировых знаменитостей; как мы, можно сказать, «с малых лет» — еще гимназистами, а позже студентами — приучались шуметь и «создавать успех» любимым артистам; как мы, ходя в оперу на последние гроши, вызывали стройным хором (аккордом) своих любимцев несчетное число раз; как встречали их у подъезда театра, выпрягали лошадей и сами впрягались в экипажи и устраивали артистам ночные овации на улице... Всё это несказанно изумляло и восхищало иностранцев и они часто с восторгом вспоминают, прежде всего, именно, эту молодую Россию.

Мне как-то раз случилось здесь, за границей, встретиться со знаменитым итальянским певцом — ба-

ритоном Маттиа Баттистини. Оба мы с ним пели во дворце испанского короля Альфонса XIII-го на дипломатическом вечере — концерте 3-го января 1923 года. Узнав, что я русский, Баттистини со мной только и говорил, и всё про Россию и про то, с каким успехом он пел там (между прочим он пел и партию Демона в опере «Демон» Рубинштейна, конечно, не по-русски), и как умиляли его овации русской молодежи.

В конце концов, он взял программу нашего дворцового концерта и написал на ней:

«A Monsieur Alexandrovitch avec le souvenir de gloire». И дальше по-русски: «Nikaghda nizaboudou Rossii...»

Эту программу с таким его автографом я храню у себя до сих пор...

Приблизительно в таких же тонах приходилось мне разговаривать о России с Фелией Литвин, с Артуром Никишем, с Розой Феар и другими иностранными артистами.

К сожалению, наша безудержно восторженная молодежь доводила свои восторги до крайности, до настоящего безумия. Нечего и говорить, разумеется, что шумела и кричала она ужасно (и этим портила, себе и другим, впечатление от музыки, а заодно и свои голоса, иногда очень ценные). А иногда с ней случались и несчастия и даже катастрофы.

Я помню студента, который, сидя в Большом Московском театре, «сошел с ума» от вальса «Фауста» и в нем от соло скрипки и крикнул, что было силы — «Альта́ни» (фамилия дирижера, управлявшего оперой) и после долгое время не мог даже говорить...

Помню рассказ про другого безумца — тоже студента, и тоже в Московском Большом театре, который при вызовах артистов вошел в такой раж, что крика ему показалось недостаточно и он стал махать артистам своей студенческой шинелью. И махал с такой

силой, что шинель перевесила корпус студента и несчастный с высоты четвертого яруса театра упал в партер и... разбился на-смерть.

Но было бы совершенно неверным, считать, что русская молодежь, ничем, кроме шума, на оперу и не реагировала. Наоборот, наш молодой шум был полон содержания. Он отражал в себе оценку не только самых внимательных, но и самых придирчивых слушателей, в какой-то мере «знатоков искусства». Даже в глухих углах необъятной России мы ухитрялись воспитывать в себе вкус к прекрасному и вынашивать идеалы и в таком виде перекочевывать потом в столицы в студенчество. Во всяком случае, к оперным спектаклям мы относились почти, как к священнодействию.

Среди нас, юнцов, было немало поющих. Естественно поэтому, что в опере наше внимание и привлекали, прежде всего, певцы. Мы наслаждались вокальностью — красотой волнующих, наполнявших театр звуков и мастерством певцов, их уменьем выделывать голосом такое, чего не выделать другим.

Однако, мы всегда хотели не только удивляться мастерству, но хотели слушать углубленное, выразительное, душу трогающее пение. С этой стороны мы всегда оставались русскими. Русское пение было нам и понятнее, и ближе, и интереснее. Несмотря на меньшую ослепительность пения русских певцов по сравнению с иностранными (особенно, с итальянскими «соловьями»), русское исполнение захватывало нас сильнее. Даже самые голоса русские нравились нам больше. Они не были так высоки, так звонки и металличны, они всегда были, как бы прикрыты, какой-то легкой «вуалью», как говорили о них на Западе, но зато эта «вуаль» придавала им чарующий русский

оттенок тембра и превращала пение в теплое, углубленное, выразительное и трогательное. Помните ли вы изумительный по теплоте голос Л. Я. Липковской или голос А. В. Неждановой, у которой, к тому же, и техника голоса была выше?.. Ее техника (по выражению К. С. Станиславского) была доведена до шалости, до озорства...

А у Ф. И. Шаляпина, голос которого иногда звучал особенно хорошо в маленьких, но полных значения фразах. Помните, например, как в пятой картине «Бориса Годунова» он обращается к дочери со словами: «Что, Ксения, моя голубка» и проч.?.. А непревзойденная, классическая Кантилена его Сусанина, — прощание с дочерью в третьем акте «Жизни за Царя» — «Ты не кручинься, дитятко мое»!..

Какое это сочетание чистоты и точности звучания голоса (на mezzo voce) с лаской и сердечностью любящего отца! Совершенно исключительные впечатления, всегда и всеми отмечавшиеся, как незабываемые!

Иногда русские (да и не только русские) певцы то или другое трудное место пели не в тоне, как написано, а «пунктируя» его, — пели полутоном и даже целым тоном ниже. Но мы этого не замечали и нам это было всё равно, — было бы лишь хорошо спето. Не забудемте, что опять-таки сам Шаляпин кое-что «пунктировал» и пел ниже. Например, одну из фраз арии Бориса в 5-й картине — «За тяжкий мой грех в испытанье» — он пел октавой ниже или «Не плачь, дитя» в «Демоне» (полтоном ниже) и проч.

Ища углубленности и выразительности пения, мы к оперному представлению относились в высшей степени внимательно. Сидя иной раз не иначе, как в «райке» (и нередко даже гордясь этим), мы старались ни-

чего не пропустить в опере. Мы жадно слушали не только певцов, но непременно и то, что при этом играет оркестр. Всё для нас было наполнено содержанием, начиная с увертюры. Избави, Боже, было ее не слышать и пропустить, — из-за этого мы забирались в театр чуть не за полчаса до начала увертюры. И дальше во время спектакля мы вслушивались в каждый аккорд, в каждую ритурнэль оркестра и, тем более, в каждое solo того или другого инструмента. Оркестр нам всегда тоже что-то говорил, что-то изображал (сомнение, колебание, нерешительность, тревогу, любовь, упоение, страсть и проч.) и мы отмечали всё это, старались запомнить музыку в соответствующих местах, унести с собой домой и дома, если возможно, наиграть, а то так напеть запомнившееся. И потом мы долго-долго жили всем этим, напевали и переваривали впечатления.

Мы отмечали, конечно, и то, что в иностранных операх (особенно, в итальянских) оркестр был беднее, чем в русских. Он почти ничего нам не говорил и ничего не изображал. В иностранных операх всё базировалось на эффектах виртуозного пения (высоченные предельные ноты, блеск колоратуры и трелей, вообще головокружительная техника голоса), оркестр только «подыгрывал» всему этому.

Но зато, что за наслаждение было в русских операх вслушиваться в то, что играет оркестр: например, во время арии Ленского «Куда вы удалились?» в опере «Евгений Онегин»; или в solo виолончелей в сцене письма Татьяны в той же опере; или в партию рояля или арфы во время процесса писания письма Татьяной и т. д.

А в «Русалке» вслушиваться в этот дивный «дуэт» между голосом и виолончелью в каватине князя «Невольно к этим грустным берегам» или в первом акте в партию оркестра во время последнего объяснения между князем и Наташей!..

А как мы ценили, бывало, не имея еще и понятия о «лейтмотивах», зародившуюся уже лейтмотивность русских опер!.. Затаив дыхание, слушали мы партию скрипок в сцене «Спальня Графини» в опере «Пиковая Дама» (Скрипки изображают здесь висковую сверлящую боль безумного Германа).

А лейтмотивы оркестра в предсмертном речитативе Сусанина «Давно ли с семьею своей» в опере «Жизнь за Царя» (мотивы свадьбы и девичника, Сабинина, Антониды, Вани).

Не могу здесь удержаться и не вспомнить, как в эмиграции меня спросил бывший российский губернатор:

— Неужели, — говорит, — «Жизнь за Царя» хорошая опера?..

— Вот тебе на, — отвечаю. — Почему же вы сами плохого мнения об этой не только хорошей, но гениальной опере?

— Да как же? — в свою очередь ответил мне губернатор, — она была для меня всегда чем-то обязательным и неприятным. Приходилось надевать мундир и непременно присутствовать в театре, когда мне этого совершенно не хотелось...

А как мы, наряду с вниманием к оркестру, упивались вокальными ансамблями: дуэтом Маргариты и Фауста; квинтетом контрабандистов в опере «Кармен»; ансамблями «Жизни за Царя», квинтетом в «Пиковой Даме».

Словом, мы еще юнцами ходили в оперу сознательно. Не спортивно, чтобы следить, например, за тем или иным певцом, возьмет ли он, дотянет ли он ту или другую высокую ноту и как вообще владеет он голосом, какова его техника, а с целью получить от оперы музыкальное и зрительное наслаждение в ее целом.

И теперь я часто спрашиваю себя, откуда всё это

в нас бралось и почему нас, безграмотных мальчишек и молоденьких, наивных барышень, — тянуло копаться в структуре оперы и особенно интересоваться в ней и оркестровой музыкой, самой трудной для усвоения?

И я отвечаю себе. В России всегда была необъятно развита музыкальная жизнь. В этом отношении никакого сравнения с Западной Европой и быть не может. Мы с ма́лых лет постоянно слышали много хорошей, преимущественно инструментальной, музыки, привыкали к ней, любили ее и всюду, где было можно, ее искали.

Не все впрочем... В России, в стране самых неожиданных возможностей и самых странных явлений, были люди, не признававшие ничего, кроме «фабричной трубы» и «черного передела»... Красивое, эстетичное для них не существовало. Они даже смеялись над красотой и в самих себе культивировали вульгарность и грубость манер и отсутствие всякой внешней прибранности. Их идеалом была так называемая «базаровщина» в самых крайних ее выявлениях. Их идеологами были Бакунины, Писаревы, Чернышевские и подобные им.

Естественно, что и молодежь этих кругов (а круги-то принадлежали к ведущему слою населения России, к интеллигенции) воспитывалась в непризнавании эстетических наслаждений в частности, поэзии, музыки и, разумеется, оперы. Посещать оперу и увлекаться ею молодежи даже запрещали, говорили, будто это стыдно, будто деятельность оперного артиста не достойна человека, она — нетрудовая и проч.

Как я всегда жалел такую молодежь! Как много в жизни она теряла! Как узок был ее горизонт!

Но, слава Богу, такой молодежи было всё-таки немного и позже, поразмыслив, она сдавалась и начинала увлекаться вместе с нами!

А мы из оперных театров выносили впечатления не только звуковые — от пения и музыки, но и впечатления зрительные, от тех или иных сценических образов. А это уже — настоящий театр со всеми присущими театру эмоциями. Конечно, у нас были любимые оперы, в них любимые образы, а с ними — любимые артисты, свои в каждом городе.

В России не было так называемых «бродячих» оперных трупп. В более или менее крупных городах оперные предприятия существовали сезонами. В столицах обыкновенно работало три и даже четыре оперных театра. Но кроме столиц оперы были (насколько мне память не изменяет) в Киеве, Харькове, Тифлисе, Одессе, Баку, Риге, Варшаве, Казани, Саратове, Нижнем-Новгороде (преимущественно во время ярмарки) и даже в Томске.

Во многих из этих городов оперы ставились первоклассно, солисты нередко не уступали столичным, а то так, попросту, приезжали из столиц и пели в провинции.

Таким образом и провинциальные Российские города переслушали немало опер. Везде и всюду в России постоянно и очень недурно шли: «Аида», «Кармен», «Фауст», «Травиата», «Риголетто», «Ромео и Джульетта», «Севильский Цырюльник», «Лакмэ», «Миньон», «Паяцы» со своей неизменной «Сельской Честью». А из русских опер — «Жизнь за Царя», «Русалка», «Демон», «Евгений Онегин», «Пиковая Дама», «Дубровский». И только начиная с девяностых годов прошлого столетия, на русских оперных сценах стали появляться «Снегурочка», «Садко», «Майская Ночь» и другие оперы Римского-Корсакова, а с течением времени дело дошло и до постановок «Князя Игоря», «Бориса Годунова», «Хованщины».

Не могу сказать, что оперы русских композито-

ров легко и сразу заменили собою иностранный репертуар. Даже всеми любимая теперь и самая популярная опера «Евгений Онегин» и та далеко не сразу достигла признания.

Один из бывших директоров когда-то существовавшей Тифлисской оперы Иван Егорович Питоев, отец известного артиста Г. И. Питоева, имевшего в Париже французский театр, рассказывал мне следующую поучительную историю.

Когда П. И. Чайковский не знал, что делать с непринятой сначала на Императорскую сцену оперой «Евгений Онегин», друзья посоветовали ему попытаться устроить ее в Тифлис. И устроили...

Там опера очень понравилась дирекции и было решено поставить ее в самом начале наступавшего сезона и обставить, как только возможно, тщательнее, богаче и шикарнее. Пели лучшие артисты того времени.

На премьере театр был, разумеется, полон. Но уже на втором представлении в театре, можно сказать, «никого». Убыток... На третьем — то же самое, почти совсем пустой театр.

И дирекция заволновалась. Заговорили о том, чтобы снять оперу с репертуара. Но этого не допустил И. Е. Питоев и заявил в дирекции, что берет на себя всю ответственность, но требует, чтобы каждую среду ставили «Евгения Онегина»...

Так и сделали. Опера шла каждую среду при пустом театре.

И прошел целый сезон и в сентябре месяце начался новый. И только к Рождеству этого нового сезона опера «Евгений Онегин» стала понемногу посещаться публикой и делать сборы. И мало-помалу она превратилась в любимую оперу.

Вообще говоря, борьба за русскость в оперном деле была очень трудной борьбой и длилась очень долго.

В особенности, когда пришлось бороться за характерное русское (по колориту и историчности), за народные русские оперы, вернее за «народные драмы». Мне пришлось даже еще в 1910 году слышать у подъезда Мариинского театра, как подъезжавшая посмотреть вывешенный на предстоящую неделю репертуар публика громко возмущалась и говорила:

— Что же это такое? Опять этот Римский-Корсаков!? Довольно нам пьяных! Мы хотим видеть на сцене лишь кавалеров ренессанса в соответствующем окружении!

Так оно у нас раньше и было. И например, в 70-х — 80-х годах прошлого столетия в России культивировалась почти исключительно итальянская опера, признавались только итальянские голоса (за некоторыми исключениями, например Мельников, Петров и др.) и итальянская виртуозность. И лишь в конце 90-х годов, как отмечает Ф. И. Шаляпин, в русские оперные театры торжествующе стала вступать русская музыка. Как известно, теперь она окончательно пробила себе дорогу и пользуется всеобщим признанием во всем мире.

До сих пор у нас шла речь об увлечении оперой со стороны русской молодежи. Но в России и взрослые «сходили с ума» по опере и «обожали» ее. Да еще как!

Знаете ли вы, вспоминаете ли сами или слышали от других, как, бывало, в России говорили, что на таком-то и таком-то оперном спектакле была вся Москва в театре? Соответственно в провинции — «Весь Харьков», «Весь Тифлис», Одесса, Киев... Помните ли, как это всегда означало, что не только молодежь и не только просто «публика» были в театре? Нет! Всё лучшее, что было в городе, весь цвет интеллигенции, образованнейшие люди — профессора университета, про-

фессора консерватории, ученые музыканты-композиторы, гурманы музыки, виднейшая аристократия, именитое культурное купечество — всё это до отказа наполняло и переполняло оперные театры и по каким угодно ценам, даже «астрономическим» («особо повышенным», «бенефисным» и «сверхбенефисным»).

А в театре-то что делалось! Боже мой! Шум, вызовы, грандиознейшие овации превосходили собой всё, что только можно было себе вообразить. Безумствовала уже не только молодежь, но положительные серьезнейшие люди. И они срывались с своих мест и бежали к рампе, чтоб поближе рассмотреть и самим быть видными своим кумирам.

Существовало и еще одно выражение. Говорили, что в России любимого артиста публика «носила на руках». Молодежь так и поступала в буквальном смысле слова, — носила на руках. Взрослые же энтузиасты осыпали любимца цветами, украшали лаврами и заваливали ценнейшими подношениями, — шкатулки с драгоценностями, кубки, кольца, браслеты, серебряные и даже золотые венки, составлявшие иногда целые состояния.

Когда же, в каких случаях всё это происходило, о каких артистах идет речь?

Могу сказать, что это происходило очень часто и повсюду и именно так чествовали многих. В России ведь были замечательные оперные артисты. Имена некоторых вошли уже в историю оперы в России. Многих из них я уже не застал — не видел и не слышал их — но я встречал людей, которые до сих пор вспоминают целую плеяду, например, петербургских артистов эпохи Э. Ф. Направника в его расцвете: Мельников, Петров, Славина, Мравина, Долина, Каменская,

Куза-Блейхман, Михайлова, Больска, Стравинский, Михайлов, Коммиссаржевский и др. Есть люди, считающие их незаменимыми, неподражаемыми, неповторимыми.

Такой же плеядой гордится Москва: Хохлов, Корсов, Лавровская, Донской, Девойод, Цветкова, Кочетова, Кадмина, Климентова, Крутикова и друг.

При мне гремели на всю Россию:

Супруги Фигнер, Яковлев, Тартаков. Позже Липковская, Кузнецова, Д. Смирнов, Алчевский. Последние стали известны и за границей в нерусском репертуаре. И к ним прибавились совершенно уже исключительные имена мирового значения: Ф. И. Шаляпин, Л. В. Собинов, А. В. Нежданова и Бакланов (баритон).

Как, бывало, усидеть дома и не пойти в оперу, если идет, скажем, «Фауст» с Неждановой, Собиновым, Шаляпиным? Или даже «Лакмэ» с тем же составом? А «Жизнь за Царя» с Неждановой и Шаляпиным? Или «Лоэнгрин» с Неждановой, Собиновым и А. Никишем в качестве дирижера?..

Про этот спектакль необходимо заметить, что дирижер с мировым именем А. Никиш сказал так: «Я только теперь (продирижировав Неждановой и Собинову) понял, что такое Лоэнгрин»...

Вообще нужно отметить, — и это очень показательно, — что крупнейшие драматические артисты, как Малого театра (Ермолова, Ленский, Сумбатов-Южин и др.), так и Московского Художественного театра (Станиславский, Немирович-Данченко, Качалов, Лидина, Книппер, Москвин и др.), нередко ходили в оперу, интересовались ею, дружили с оперными артистами и иногда помогали им работать над ролями и создавать сценические образы.

Среди богатейшего купечества (типа московских Третьяковых, Мамонтовых и других) находились люди, которые брали на себя меценатство и содержали и имели свои собственные частные оперные предприятия, по богатству, масштабу и художественности не уступавшие императорским театрам, а иногда и превосходившие их. Лучшие художники, лучшие исполнители. Вспомним Солодовниковский театр в Москве и в нем оперу Саввы Мамонтова (начиная с 1896 года), где выдвинулся целый ряд первоклассных артистов с Шаляпиным во главе.

А в провинции оперы Харькова, Киева, Одессы, Баку, Тифлиса... Всё это — частные предприятия, существовавшие на средства людей, не жалевших капиталов на оперу.

Попробуем теперь подвести некоторые итоги вышерассказанному, — что же, в конце концов, представляет собою русская опера?..

Прежде всего это — опера очень высокой марки (некоторые русские певцы знамениты на весь мир и не только в характерно-русском, но и в интернациональном репертуаре). Но она никогда не была ни костюмированным концертом, ни сеансом, где побиваются рекорды только голосовой виртуозности.

Русская опера — это театр, и имя ему: театр музыкально-сценической правды, правды изображения человеческих чувств...

В России существовало два образцовых императорских оперных театра — в Петербурге и в Москве, за которыми так или иначе тянулись все остальные.

В обоих из них оперные артисты проходили суровую школу музыкально-сценического исполнения, и я уже рассказывал о том, из каких элементов она склады-

валась. Там всем нам внушали, что и в оперном театре нужно стремиться не к тому, чтобы показывать публике себя самого и свое персональное искусство, а к тому, чтобы исполнить музыкальное произведение.

— Артист призван на сцену не играть роль, а «разыграть пьесу».

Этим и объясняется, почему даже в обыкновенных (непраздничных) спектаклях артисты русской оперы играли всегда лучше иностранных. Их голосовая техника (иногда не уступавшая итальянской — филировка, трели, колоратура и проч.), никогда не нарушала основной задачи — стремиться к созданию реального и правдивого сценического образа.

В репетиционной работе в Русских оперных театрах существует выражение: «Не делайте этого! Это — Вампука!». Что это значит?

Это — предупреждение и напоминание артистам о необходимости избегать на сцене всяческой лжи. Это — ссылка на пользовавшуюся громадным успехом (500 и более представлений при переполненном театре) оперу-сатиру «Вампука, невеста Африканская». В ней зло и беспощадно высмеяны приемы сценических постановок итальянских опер — нелепости ложного пафоса и напускной «игры», «вынос на рампу» верхних нот, бессмысленность действия, например, сидящий хор поет: «бежим, спешим, — за нами погоня», или тенор, бросающий партнёршу в дуэте, бегущий на рампу, чтобы взять высокую ноту, и возвращающийся к подруге продолжать дуэт.

Характерно, что подобная опера-сатира родилась именно в России. Русские люди первыми осознали оперную неправду, тянущуюся со сцены в зрительный зал.

Заканчивая настоящий краткий мой очерк о рус-

ской опере, я вспоминаю о двух эпизодах из оперной практики былой России. Каждый из них по-своему характерен.

Ф. И. Шаляпину дано было право торжественно отпраздновать свой двадцатипятилетний юбилей пребывания на сцене двумя спектаклями в императорских театрах — в Петербурге и в Москве. В обоих спектаклях Шаляпин решил выступить в партии Демона, в которой никогда не выступал (она для него слишком высока, она написана для баритона, а не для баса).

Грандиознейший замысел... Самая крайняя стилизованность облика... Если в прежних ролях Шаляпин поражал всех меткостью сценического образа (публика сразу с ним соглашалась), то здесь была какая-то особенная смелость образа. Всё было сделано по художнику Врубелю, с которым далеко не все были согласны.

Впечатление, однако, колоссальное. Никогда и никто еще не видел такого оригинального Демона в длинном из черного тюля костюме с голыми руками и с громаднейшей буйной вьющейся шевелюрой, — длинной, чуть не до пояса... Всё резко, выпукло, всё необыкновенно сильно. А голос, голос-то какой необычайной силы!

После третьей картины — чествование юбиляра — Шаляпина. Депутации... Подношения... Речи...

В Петербурге один из ораторов (концертмейстер, первая скрипка оркестра Мариинского театра Виктор Григорьевич Вальтер) произносит прекрасную речь на тему о том, насколько значительно настоящее торжество. И это тем более, что — «мы видим вас сегодня, дорогой Федор Иванович, совсем в новой роли. Мы привыкли к тому, что вы потрясали нас всегда в ролях трагических, — то в виде властелинов, то в виде совершенно изумительных отцов, то, наконец, в виде

Сатаны, швыряющего в пропасть ни много и ни мало как земной шар и т. д., но мы никогда вас не видели в роли любовника... Сегодня вот видим в первый раз и не можем надивиться Вашему новому созданию, — ничего подобного мы раньше не могли себе и представить»...

Успех спектакля огромный, несмотря на небывалые цены. Настоящий, шаляпинский, успех!..

Однако, кое-кому шаляпинский Демон и не понравился. Раньше всех «забастовали» барышни. Обычно они «с ума сходили» от каждого Демона, но от Демона Шаляпина-Врубеля с ума не сошли и за ним «не побежали». Уж слишком велик... Огромен... И страшно очень!

Справлял в Москве и свое двадцатипятилетие московский кумир баритон Хохлов (его-то обыкновенно и «носила на руках вся Москва»).

Он тоже назначил для своего прощального бенефиса оперу «Демон». Это была его «коронная роль». В ней никто не мог с ним конкурировать. Он и сам по себе был красавец, и на сцене держался великолепно. И эта изумительная его внешность, и знаменитое свободное всегда, как бы, шутя и «без подъездов» бравшееся sol наверху (в арии «Не плачь, дитя» при словах: «и будешь ты царицей ми-и-и-ра»), покоряли всякого слушателя, кто бы он ни был.

Как и должно было быть, на этакий спектакль собралась, в буквальном смысле слова, «вся Москва», — яблоку было упасть негде. И с самого начала почувствовался, как обыкновенно принято было выражаться, особый «нерв» спектакля и определенный успех его.

И чем дальше, тем заметнее чувствовалось его нарастание.

Но вот и третья картина оперы... Близится кульминационный момент ее — ария «Не плачь, дитя»... В публике — напряженнейшее внимание и молчаливое волнение за Хохлова. Как-то он справится сегодня с блестящей нотой, которой он щеголял двадцать пять лет? Для ноты это ведь срок немалый!

Всё ближе и ближе... И вот, наконец, Демон начинает — «Не плачь, дитя, не плачь напрасно». Его слушают с затаенным дыханием и усиленно бьющимся сердцем...

И не успел Демон пропеть и несколько тактов начала арии, как вдруг в театре точно что-то случилось и произошла катастрофа. Будто что-то обрушилось и поднялся совершенно невероятнейший шум. Все повскочили с своих мест, все что-то страшно кричали.

И только спустя некоторое время можно было разобрать, что шум это — безумные аплодисменты, и крики по адресу Хохлова. «Браво!.. Браво, Хохлов!.. Спасибо!.. Спасибо за всё!..»

На сцене всё остановилось... О продолжении пения нечего было и думать. Аплодировал и кричал буквально весь театр: оркестранты во главе с дирижером, публика и все, кто были на сцене: хор, солисты... Говорят, манифестация длилась необычайно долго, что-то около пятнадцати минут. После нее началось прямо чествование юбиляра — депутации, речи, подношения.

Вот так Москва чествовала своего кумира за его прошлое. Она не позволила ему взять всё-таки рискованной в его возрасте ноты.

«А что, ежели, мол, чего не дай Бог, сохрани Господи?

Так лучше уж Бог с ней с нотой, но мы не дадим грохнуться человеку, который столько лет очаровывал всех в роли Демона!».

Скажите, — где, в какой иной стране, кроме России, возможно происшествие, подобное только что описанному?



ВОЙНА 1914 ГОДА

Грянула война 1914 года... Страну охватил необычайный патриотический подъем. Он докатился и до нас, — всколыхнулись и артисты. И первое время казалось, что всколыхнулись нешуточно.

Когда все съехались и явились в театр, как всегда 20-го августа, сразу же было устроено собрание всей труппы и раздались горячие патриотические речи на тему о том, что теперь, в годину величайших бедствий страны, и артистические силы должны быть отданы на служение Родине.

Говорили многие. Но в большинстве случаев нескладно, неумело. Один из присутствующих отпустил и тут остроту, что-де артисты мастера петь, но говорить они совершенно не умеют.

Больше всего указывали на то, что необходимо использовать такой аппарат, как наш! Мы будем петь и играть с удесятеренной энергией, добывать деньги, служить тылу и фронту... И прежде всего необходимо устроить лазарет имени артистов императорских театров, — образцовый, «наш» лазарет, с музыкой и пением для «наших» раненых.

И тут же было постановлено отчислять на лазарет, если не ошибаюсь, пять процентов ежемесячного жалования.

30 августа, как всегда, открывался сезон оперой «Жизнь за Царя». Обычно в этот день перед началом спектакля артисты, вся труппа, и хор в боярских ко-

стюмах исполняли на сцене при открытом занавесе гимн «Боже, царя храни».

Так было и на этот раз. Пели с необычайным подъемом; весь зал стоял, и кто мог в публике, тоже пел с нами.

По окончании троекратного исполнения гимна опустили занавес. Но оркестр заиграл гимн союзных держав и первым делом французский гимн — «Марсельезу». Артисты и хор ее моментально подхватили и потребовали вновь поднять занавес, чтобы слиться с публикой в небывалом порыве.

Начальство сцены сначала было запротестовало. Раздался окрик: «Нельзя господа!» Но куда тут! Удержать всеобщего возбуждения было немыслимо, занавес взвился и грандиозная «Марсельеза» — на сцене, в оркестре и в публике — затопила весь театр сверху до низу. Подобного исполнения «Марсельезы» я не слыхивал.

К сожалению, других союзных гимнов: английский, бельгийский, итальянский и японский — мы не могли петь: не знали их. Но занавес не закрывался, мы не расходились и публика продолжала стоять. Манифестация продолжалась.

Спектакль тоже прошел с необычайным подъемом. На следующих спектаклях — на другой, на третий день было уже не то: и оперы шли нерусские, и все шесть гимнов только игрались оркестром, но не пелись.

Вообще, чем дальше, тем больше всё входило в свою колею и становилось обычным. Правда, артисты были еще возбуждены и лазарет-таки торжественно открыли, но тут же — история, на белье будущих раненых оказались именные штемпеля, чтобы подчеркнуть, кто из артистов и что лазарету пожертвовал. Сразу это стало известным всем и заговорили о карье-

ризме и о том, как и кто «на святом деле» опять-таки выслужиться хочет.

Привезли раненых. Первые дни артисты их навещали, кое-кто брался было и за уход за ранеными, но в общем всё свелось к пустой и бездельной болтовне с ними. А постепенно прекратилось и это, и лазарет был предоставлен персоналу наемных служащих. «Музыки» в лазарет так и не принесли, никто и не подумал играть и петь «нашим» раненым...

Пятого октября — день тезоименитства Наследника Цесаревича — был объявлен днем сбора пожертвований «на табак на фронт». Начавшие было уходить в свою «службу» артисты почему-то вновь зашевелились. Снова — собрания, речи. Был выработан целый план распределения работы по сбору денег, — кто куда, кто в театре, кто на улицы, в учреждения, в банки, в трамваи.

Захотелось удивить этим днем; никто, мол, не в силах собрать столько денег, сколько артисты соберут. Придуманы были даже и трюки: артисты появлялись на улицах в театральных костюмах (преимущественно в боярских) с кружками в руках. А участники шедшей в этот день в театре оперы «Жизнь за Царя», по окончании представления, появились на улице не только в костюмах, но и в гриме, сидя в розвальнях и зазывая проходящую публику. Разумеется, в сборе на табак принимали участие только лучшие люди театра. Да не одного только Мариинского. Принял участие и Императорский Драматический Александринский театр, да и все другие частные театры Петербурга.

Хищники же театра блистательно отсутствовали, притаились и только исподтишка язвили и высмеивали происходившее. Может быть они, впрочем, выжидали и старались угадать, в какую сторону всё повернется и как на это посмотрит начальство.

Увы! Сбор на табак оказался средним; удивить не удалось. Пришлось вернуться к работе в театре.

Горячие головы не унялись, впрочем, и тут: решили тоже трюками повысить посещаемость театра.

Надо сказать, что осенью 1914 года сборы в Мариинском театре были неважные. Абонементы не в счет, разумеется. Они были распроданы, хотя публика и их посещала плохо. Причины — понятны, конечно: многие ушли на фронт, в первые месяцы войны многие были убиты, ранены, почти в каждой семье — горе, траур. Тут уж не до театров!

Как бы то ни было, но приблизительно в ноябре 1914 года Мариинский театр стал заниматься и не своим делом. Наряду с операми стали ставить «Гейшу», «Цыганские песни в лицах» в исполнении оперных артистов. А один господин (называть его не стану) серьезно предложил дирекции поставить сочиненную им трилогию-сатиру на немцев, под названием «Золото Вислы», (в насмешку над Вагнеровским «Золото Рейна»), в которой злым нибелунгом он вывел германского императора Вильгельма II.

Затея, слава Богу, не удалась, люди опомнились.

Тут не мешает прибегнуть к некоторому сравнению. Мне рассказывали, что в это же время, осенью 1914 года, в Германии государственные оперные театры с дороги своей не сбивались и делали блестящие дела: театры были переполнены. Были объявлены специальные циклы из Вагнеровских опер по повышенным ценам на патриотические цели. На все представления все билеты были распроданы.

Но в Германии — не забудемте этого! — в общеобразовательной школе существовал обязательный предмет преподавания: любовь к родине. В 1912 году я сам видел на Педагогической выставке в Дрездене учебные пособия к преподаванию этого предмета. В

большой тревоге вернулся я тогда в Петербург и твердил всем и каждому:

— Не дай Бог, война с Германией! Мы пропали! Германия учит в школе любви к Родине!

Итак, Мариинский театр в годину начавшихся бедствий Родины переживал кризис. Дело дошло даже до того, что его стали называть «банкротом», — учреждением стране ненужным и бесполезным, слишком дорого стоящим и взамен ничего не дающим. Так стали рассуждать тогда многие. А враги театра стали еще сильнее его поносить.

На самом деле было, конечно, не то. Театр остался тем, чем он был до войны — сокровищницей образцового оперного искусства, — и эта его роль с началом войны не пошатнулась нисколько. Но, к сожалению, в то время в какой-то мере он «сбился с правильного пути», начал метаться и браться не за свое дело. Но тогда ведь все метались и не знали, за что хватиться.

Видя это, некоторые его работники, не удовлетворенные отсутствием прежней прямой и строгой линии в театральной работе, стали задумываться и искать применения своих сил на стороне.



МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ ПЕТЕРБУРГА

Меня всегда поражал довоенный Петербург. Как много в нем было музыки! Подумать только: в городе, не имевшем даже одного полного миллиона жителей (в нем насчитывалось только 900.000), работало три, а временами четыре, оперных предприятия: Мариинский театр, Народный Дом и Консерватория. В ней тоже был большой театр, и в нем почти всегда ставилось что-нибудь оперное: то итальянские оперы, то русские оперы, почему-нибудь не шедшие в других театрах (например, «Золотой петушок»), то спектакли оперного театра, так называемой Музыкальной драмы. Летом же, когда Мариинский театр и Консерватория были закрыты, функционировали оперные театры на Бассейной улице и в Таврическом саду.

Наряду с оперными предприятиями в Петербурге существовало целых пять симфонических концертных организаций, а именно — концерты А. И. Зилоти, С. А. Кусевицкого, Императорского Русского Музыкального Общества, придворного оркестра и оркестра графа А. Д. Шереметева. Летом симфонические оркестры играли в Петербурге, в Павловске, в Сестрорецке и во всех городских садах, на вольном воздухе.

Сверх того постоянно устраивалось громадное количество просто концертов и других музыкальных выступлений — сонатные, квартетные, органные вечера, концерты камерной, вокальной музыки, благотворительные вечера с участием выдающихся артистов, музыкальные утра для учащихся, концерты по школам и клубам в центре города и на окраинах.

В музыкальном отношении город был разделен как бы на районы. В Дворянском собрании выступали преимущественно знаменитости и виртуозы, свои и приезжие — пианисты, скрипачи, виолончелисты, певцы. В малом зале консерватории сосредотачивалась обыкновенно камерная и органная музыка. Органные концерты устраивались, впрочем, и по церквам, например, на Невском проспекте.

Благотворительные же вечера шли большей частью в Благородном собрании, в зале Кредитного общества, в Петровском и Тенишевском училищах, в зале Павловой и др.

В Петербурге было пять изумительных хоров (не считая оперных): Придворная капелла, хоры Александро-Невской лавры, Казанского и Исаакиевского соборов, все мужские, с мальчиками в дискантах и альтах, и хор Архангельского, смешанный, с женскими голосами.

Существовало еще три вокальных квартета — два мужских, Кедрова и Гольтисона, и один смешанный — Супруненко и один струнный квартет герцога Мекленбургского для камерной музыки.

В общем было музыкальное раздолье. Каждый день что-нибудь. И петербуржцу всегда было куда пойти и кого-нибудь или что-нибудь послушать и по дорогим, и по общедоступным ценам, а то и так, совершенно бесплатно.

В редком доме тогда не пели и не играли и не устраивали так называемой домашней музыки, преимущественно своими, но часто очень недурными силами.

А что делалось в бесчисленных петербургских салонах, где устраивались интереснейшие сеансы и лег-

кой и серьезной, и даже изысканной музыки, — правда, это уже для своей, избранной и тоже изысканной публики.

Во всяком случае, музыка довоенного и, конечно, и дореволюционного Петербурга захватывала самые широкие круги населения. В музыке жили, к ней привыкали, ее любили и в ней развивались, не только слушатели, но и исполнители.

Война 1914 года всколыхнула страну до самых глубин. Вся Россия, почти без преувеличения, от мала до велика, мобилизовала себя на помощь войне. Кто отправился непосредственно на фронт по призыву, или добровольцем, причем в добровольцы записывались всякие люди без различия направлений, кто взялся за работу в тылу: в Земско-Городском комитете, в Союзе Городов, в Красном Кресте. Многие устроили собственные лазареты, завели собственные поезда для раненых.

Но были и такие, которые не нашли себе применения в этой области и открыли целый культ проведения в жизнь русской музыки, начиная с ее истоков. Известную роль тут сыграло, конечно, и то, что с началом войны в России запрещена была немецкая музыка.

Петербург, и без того полный музыки, никогда еще не видел такого обилия так называемых программных концертов, как в 1914 году.

Программный концерт, это когда интерес его не в том, кто исполняет, какое громкое имя, какой модный любимец публики себя в нем показывает, а в том, какова программа, что исполняется. Исполнение, разумеется, всегда должно стремиться к образцовому.

Наряду с прежде существовавшими организация-

ми (кружок Полонского, Мюссаровские понедельники) открылся — и почти в одно время — ряд новых организаций: Первый СПБ Камерный кружок, Общество Изящных Искусств, концерты журнала «Музыкальный Современник» и др. И все они, можно сказать, наводнили Петербург небывалым музыкальным материалом. Число интереснейших концертных программ возросло до невероятия. Музыкальные критики метались и не знали как и куда поспеть в один и тот же вечер, до того всё было захватывающе интересно.

Эта музыкальная волна захватила между прочим и меня. Я сошелся с группой молодых певцов и музыкантов (среди них певицы Зоя Лодий, Артемьева, Бутомо-Названова, виолончелист Бильдштейн Ван-Орен и друг.) и вошел в состав Первого СПБ-ского Камерного кружка, руководителем которого все мы признали очень интересного человека, музыкального критика В. Г. Каратыгина.

Он был химик по образованию, но «свернул с дороги» и превратился в музыканта, — между прочим, в фанатического поклонника Мусоргского. Впрочем он был знатоком русской музыки вообще и возглавлял в нашем кружке его программную часть.

Кружок сразу организовал серию программных концертов по русской музыке, начиная с ее простейших форм. Первые наши шаги были в маленьких залах для избранной публики, но постепенно мы стали расти и дошли до Тенишевского училища, где и обосновались.

Я впервые познакомился тогда с изумительным материалом народного песнетворчества (лучшими сборниками народных песен А. Лядова, М. Балакирева, Т. Филиппова, Некрасова, Линевой, Мельгунова и др.) и с русской стариной, с периодом, создавшим Глинку. Ка-

кой это интересный материал! С каким упоением мы пели подлинные народные песни, записанные в медвежьих углах необъятной России, а рядом с ними воскрешали музыку русского салона 20-30-х годов прошлого, XIX столетия.

Меня особенно увлекали ансамбли — дуэты, трио, квартеты, — часто на фоне инструментального сопровождения — кроме рояля, обычно еще и виолончель. И как всё просто, трогательно и красиво, а для меня еще и ново.

Одновременно с кружком возродился у нас в театре заглохший было смешанный квартет. Он был организован еще в 1909-10 годах в составе М. В. Коваленко (сопрано), Е. И. Збруевой (альт), меня и И. Ф. Филиппова (бас). Позже его заменил Боссе. По многим причинам квартет не мог работать систематически и прекратил свою деятельность.

Однако теперь мы вспомнили, как 4 года тому назад мы неплохо пели квартеты Даргомыжского, Кюи, Чайковского, Гречанинова и др. и решили взяться за это дело вновь. Момент казался нам благоприятным.

Однажды раздался у меня телефонный звонок и со мной заговорил один из видных общественных деятелей — профессор Горного института В. И. Лутугин и предложил примкнуть к только что народившейся особой организации при Вольно-Экономическом обществе.

Она поставила себе целью воспользоваться моментом и взять на себя обслуживание хорошей музыкой многочисленных лазаретов Петербурга (в лазаретах было много солдат, которые никогда хорошего-то и не слышали).

— В эту организацию, — сказал Лутугин, — вошло

уже немало видных музыкантов. Теперь надо выяснить план работы и технические возможности проведения его в жизнь. Из всего этого может родиться большое культурное дело.

Разумеется, я с радостью согласился, тем более, что силы нашего камерного кружка и квартет с Е. И. Збруевой как нельзя более подходили к такого рода деятельности.

Работа закипела... Мы с увлечением репетировали — преимущественно ансамбли — и у нас составились передвижные труппы артистов, с которыми мы и объезжали лазареты и пели для раненых.

К сожалению, обстановка в большинстве случаев была мало подходящей. Петь приходилось прямо в палате среди постелей. Роялей почти что нигде не было. Развернуться мы не могли и дело сводилось лишь к пению без аккомпанимента.

На этой почве помню одну конфузную для нас с Збруевой историю. Спели мы всё, что могли, и понравились. Но когда кончили, солдаты-раненые попросили каждого из нас спеть соло. Мы отказались, ссылаясь на то, что нет ни нот, ни рояля.

Я, впрочем, мог бы спеть и один, и без аккомпанимента, — у меня было что спеть. Но мне не хотелось выскакивать и подводить товарищей.

Тогда солдаты иронически сказали:

— Певцы тоже! Вот у нас в деревне, кто голосист да умеет, так поет себе безо всякого.

Неудача научила нас — мы стали брать с собой ноты на всякий случай, но роялей в большинстве лазаретов так-таки и не было.

Кроме того, мы стали убеждаться, что подобная

«работа» вообще непродуктивна: мы «размениваемся», аудитория слишком мала. Лазареты небольшие. Иногда нас слушало всего несколько лежавших в кроватях человек. В конце концов, занимаемся не развитием и не просвещением, а всего только баловством раненых. На это не стоит затрачивать артистического труда. И мало-помалу мы стали охладевать к лазаретам. Нас заменили давно этого ожидавшие балалаечники, куплетисты, рассказчики, фокусники. И всё это пришлось солдатам более по вкусу.

Между тем, культ музыки в Петербурге продолжался. Концерты множились и развивались. Чего-чего только Петербург не переслушал и к чему только и мне и всем моим новым соратникам по концертной деятельности не удалось тогда прикоснуться!

Пользуясь каждой свободной минутой, мы маленькими компаниями — с руководителями и без них, сами по себе, «рыли» и «грызли» попадавшийся нам под руки музыкальный материал.

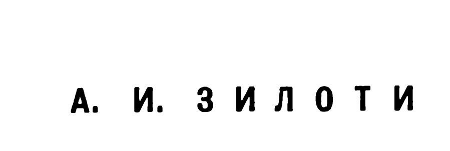
Нот тогда было сколько угодно — и в продаже, и в частных руках, и в библиотеках — и нам ничего не стоило доставать и сборники, и полные собрания произведений того или иного композитора. И вот как мы обращались с ними.

Мы проигрывали и пропевали всё подряд, начиная с первого номера. То, что нам нравилось, мы отмечали крестиком и шли дальше. Дойдя до конца, мы начинали снова проигрывать по порядку и понравившееся снова отмечали. Часто у нас получались вещи, отмеченные уже двумя крестами. Мы проигрывали всё и в третий раз и останавливались на вещах, отмеченных не меньше, чем тремя крестами. И выходило както так, что, идя этим путем, мы почти не ошиба-

лись и выбирали действительно лучшее у каждого автора.

Таково было тогда музыкальное раздолье наше. Мы упивались музыкой, мы купались в ней, можно сказать, с утра и до поздней ночи.

А. И. ЗИЛОТИ



С этой изумительной эпохой навсегда будет связано имя Александра Ильича Зилоти. В некотором отношении он должен быть признан одним из виднейших ее представителей. Он родился в Тамбовской губернии, а «объявился» в Москве. В ней вырос, воспитался и впитал в себя весь характерный для нее русский дух и ширину размаха, и добродушие, и хлебосольство, и всю именно московскую манеру держать себя на людях, говорить московским говором, пересыпать речь московскими интонациями, прибаутками и пр. Все его любили, все замечали, где бы он ни появлялся. Да его и нельзя было не заметить. Эта его высокая, статная фигура (он был очень высокого роста), эта всегда поднятая прекрасная голова, открытость взгляда и это, казалось бы, никогда не покидавшее его и располагавшее к себе великолепное настроение. Он вечно напевал что-то веселое.

С Москвы он и начал, как музыкант. Он был изумительным пианистом, одним из последних учеников Листа. Такого соединения простоты и непринужденности исполнения отчаянно трудных произведений с одной стороны, такой огромной силы удара в нужных местах, с другой, и такой певучей задушевной лирики и мягчайшего «piano», с третьей, я лично ни у кого не встречал.

Исполнение его отличалось всегда тем, будто он играл шутя и даже как будто не играл, а наигрывал, «баловался», будто это ему ничего не стоило, хотя те,

кто знал его в работе дома, видели, как много он вкладывал в нее труда, усидчивости и настойчивости.

Однако, он свернул с дороги пианиста-виртуоза, перебрался с семьей (он был женат на В. П. Третьяковой, отец которой создал в Москве знаменитую Третьяковскую галлерею) в Петербург и в 1903 году основал там симфонические и камерные Концерты А. Зилоти. Они-то и должны быть отмечены, как явление, давшее тон и направление всей музыке Петербурга.

Составлялись они из ежегодной серии восьми симфонических концертов в зале Дворянского собрания, по субботам, с оркестром Императорской оперы и восьми камерных в Малом зале Консерватории, и привлекали к себе как лучшую критику, так и самую взыскательную публику. Абонементы на эти концерты были всегда распроданы.

Самым замечательным на концертах Зилоти было то, что, в противовес большинству музыкантов, он не стремился преподносить публике самого себя и свое персональное искусство. Он, как солист и виртуоз, сравнительно редко выступал в собственных концертах. Его первой и постоянной заботой была забота о программе. Будучи врагом всякого рода рутины, банальности и, тем более, пошлости в музыке, А. И. Зилоти как бы говорил каждый раз публике:

— Обо мне вы, господа, забудьте! Мое искусство не заключает в себе ничего, кроме необходимого и достаточного для исполнения. А вот послушайте-ка лучше, какое прекрасное музыкальное произведение сейчас будет перед вами исполнено...

И действительно, у Зилоти исполнялись одни только прекрасные вещи. Он, можно сказать, «шиковал» своим умением выбирать и составлять концертные программы. Они несли публике непременно что-нибудь «вкусное», как из старого классического репертуара,

так и из нового, еще неизвестное, в первый раз исполняющееся. Между прочим Зилоти отводил много места почти не исполнявшейся до него в России французской музыке и с его программ не сходили имена композиторов: Лало, Шоссона, Шабрие, Делажа́, Данди, Дебюсси, Роже-Дюкаса, Равеля и др.

То же можно сказать и об исполнителях. И они у него были первоклассные. Каких только дирижеров — своих и приезжих с мировыми именами не переслушал у него Петербург. Немцы — Ф. Мотль, А. Никиш, Менгельберг, Вейнгартнер, французы — Форэ, Данди, а из своих А. Глазунов, С. Рахманинов, Ф. Блюменфельдт.

Какие только солисты инструментальные и вокальные у него не выступали — Казальс, Крейслер, Исаи, Корто, Тибо, Иосиф Гофман, Капет, Казадесюс, Рахманинов, Ф. Литвин, Шаляпин и др.

Меня всегда поражала в Зилоти его глубочайшая вера в то, что он делает и его строгая принципиальность при этом. Принципиальность, можно сказать, пронизывала всю его жизнь — личную и артистическую. Он считал, что для артиста еще недостаточно владеть в совершенстве своим искусством. Необходимо осознать, во имя чего живешь и работаешь, необходимо выработать себе определенное миросозерцание и согласовать с ним свою артистическую деятельность.

Словом, А. И. Зилоти был не дельцом и не коммерческим предпринимателем, а убежденнейшим пропагандистом музыки и насадителем хорошего вкуса в публике. При этом ему было всё равно, с кем он имеет дело — со столичной, развитой, много слышавшей публикой или с провинциальной. Он всех заставлял слушать то, что он считал обязательным для каждого. В Петербурге он иногда исполнял то или другое произведение дважды в одном концерте, «чтобы лучше дошло до публики».

Когда он ездил в концертные турне по России, то

даже в отдаленных от центров городах (Тамбов, Пенза, Самара и проч.) его программы посвящались, например, целиком Баху... И если друзья пробовали говорить ему, что для провинциальной публики надо бы сыграть что-нибудь другое — более знакомое, доступное для понимания, А. И. Зилоти неизменно отвечал:

— Ничего подобного! Пусть слушают именно это! Никто ведь этого-то и не играет. Все подделываются под и без того низкий вкус публики. Никто не старается его поднять.

А как страстно обрушивался А. И. Зилоти на недоучек и выскочек в музыке и еще сильнее на спекулянтов музыкой и на эксплоататоров одаренных детей!

Я помню его необычайные по силе фельетоны в газетах по поводу культа так называемых «вундеркиндов» и в частности по поводу объявленных концертов маленького мальчика Вилли Ферреро в качестве дирижера.

По мнению Зилоти, чем одареннее ребенок, тем настоятельнее необходимость его развивать и учить. Публичные же выступления детей, да еще превращаемые в статью дохода, должны быть рассматриваемы как величайшие преступления.

Судьба подвела меня к этому человеку очень близко и, благодаря этому, предо мной открылся еще один волшебный, хотя и не театральный мир, о существовании которого обычно певцы даже и не подозревают. Это — мир концертной эстрады.

А. И. Зилоти ввел меня прежде всего в область симфонической и ораториальной музыки и она мне сразу понравилась и сама по себе и по своей обстановке. В ней нет места индивидуальному успеху, персональным аплодисментам, вызовам, раскланиваниям и проч. В ней всё сосредоточено на тщательнейшем исполнении музыкального произведения в целом. Дирижер, четверо

солистов, хор, оркестр — все чувствуют себя одинаково необходимыми частями единого музыкального механизма и все одинаково приветствуются, как исполнители. Я пел у Зилоти и Баха («Траурная ода», «Магнификат» и некоторые кантаты), и Листа (Месса, Симфонию «Фауста», Псалом 82-й с органом) и Дюкасо (не помню что), и Делажа́ (4 поэмы), и Рахманинова («Колокола»).

С легкой руки Зилоти меня стали приглашать и другие серьезные концертные организации, например, Императорское Русское Музыкальное Общество и концерты С. Кусевицкого, где я пел и Баха, и Бетховена, и Танеева, и Шумана, и Гречанинова.

В течение семи лет перед революцией я был несменяемым участником лучших симфонических концертов Петербурга. Становилось даже неловко, ибо на меня косо и с завистью поглядывали мои товарищи по Мариинскому театру.

Прикосновение к симфонической музыке меня очень развило. Для меня, во-первых, стали отчетливыми и ясными понятия «чистая музыка», «строгий стиль» и др. Далее я познакомился на практике с тем, что такое музыкальная форма, и усвоил несколько, дотоле мне неизвестных приемов исполнения, — например, классический форшлаг, длинные и короткие восьмые и шестнадцатые и т. п.

Еще далее я приобрел больший опыт не теряться и не просчитывать, когда вокруг тебя бушует море музыки с ее фугами, нарастаниями, падениями и твердо вести свою партию.

Но едва ли не самое главное развитие и расширение музыкального горизонта я получил в области камерной музыки. Тот же А. И. Зилоти втянул меня и в свои камерные концерты. Он сразу дал мне очень трудное и заставил петь кантаты Баха с аккомпаниментом скрипки, виолончели, а позже произведения Дебюси и

Равеля и других французов. И, конечно, много русского. Я необычайно оценил это. Как удивительно разнообразна может быть камерная эстрада и как разносторонне может в ней себя выявить артист! В опере репертуар его — да еще теноровый — всё-таки однообразен (всё «люблю» и «люблю»). На эстраде же у артиста возможности почти неограничены. Он может быть и лириком, и трагиком, и резонером-повествователем, и комиком-весельчаком.

По двадцати и больше персонажей можно показать слушателю с эстрады!

На фоне симфонической, ораториальной и камерной музыки у меня сложились дружеские отношения с А. И. Зилоти. Сначала я бывал у него в доме только по делу, но постепенно стал бывать и без всякого дела, запросто. Нередко мы с ним и болтали и спорили и на общие и на специальные музыкальные темы, и часто вместе что-то пробовали и «решать».

Надо сказать, что ему в то время было уже за пятьдесят лет. Но он выглядел и держал себя так, как будто ему было значительно меньше. Он мог вдруг зажигаться идеями, мог шутить, «дурить», смеяться, предаваться каким-то мечтам, вынашивать несбыточные иногда проекты. В то же время он всегда был готов что-нибудь новое для себя узнавать, выискивать, знакомиться.

Между прочим (смешно сказать!) кое в чем в музыке я оказался осведомленнее его. Напичканный музыкальным материалом камерного кружка, я познакомил его с некоторыми жемчужинами вокальной музыки, которой он почти не касался. Я нанес ему образцов и песенной и романсной литературы — русской и нерусской — и нередко мы с ним вдвоем всё это проигрывали и пропевали, смакуя и наслаждаясь.

Меня больше всего увлекали произведения с развитым аккомпаниментом, в которых, как выражался

А. И. Зилоти, и пианисту есть что поиграть... В особенности такие, где партия рояля поет дуэт с тобой, то чередуясь фразами, то вместе. Так умеют писать для пения только большие мастера музыки.

Однажды после обеда мы разболтались с Александром Ильичем о лучшем у каждого композитора и, сами того не заметив, подошли к вопросу о самом лучшем во всей вокальной литературе. Александру Ильичу пришла в голову мысль из необозримого количества вокальных произведений выбрать десять, но таких, которые были бы действительно самыми лучшими и «убивали» бы всё остальное.

Мы сами знали, конечно, что подобное предприятие никакого практического значения иметь не может, — это не более как головоломка. Шутка сказать, десять произведений! Что положить во главу угла? По какому признаку выбирать лучшее? Что такое — «лучшее»? Как быть с индивидуальным вкусом каждого?

Тем не менее, за решение задачи мы взялись серьезно. И вот что у нас получилось. Мы сочли лучшими следующие 10 вещей:

1., 2. Шуберт «Лесной царь» и «Doppelgänger».

3., 4. Шуман «Ich grolle nicht» и «Ich hab'im Traum geweinet».

5. Лист «Три цыгана».

6. Бородин «Для берегов отчизны дальней».

7. Римский-Корсаков «Ненастный день потух». Обе вещи на слова Пушкина.

8. Мусоргский «По над Доном сад цветет».

9. Дебюсси «Clair de lune».

10. Равель «Kaddich».

Выбирали мы долго и нудно. Несколько недель. Надо было пересмотреть и переиграть всё. А это — томы! А главное — бурно горячась и споря. Каждая вещь вызывала пререкания: — или она казалась не-

достаточно стоящей, чтобы быть выбранной, или было досадно за другие вещи, «оставшиеся за флагом».

Но как бы то ни было, а задача всё-таки была решена, ноты отобраны, тональности установлены. Что же дальше?

Дальше начался извод для окружающих и для всех, кто имел несчастье перешагивать порог кабинета Александра Ильича в то время, когда я торчал у него. Александр Ильич неизменно открывал ноты и заставлял меня пропевать то одну, то другую из выбранных вещей. А то и всё. А сам, сидя за роялем и непревзойденно аккомпанируя, бросал на слушателей возбужденные и вопросительные взгляды. «Здорово? А? Вещь-то какая! То-то вот и оно!»

И в увлечении шел дальше и дальше. А я «отдувался»...

Слушатели, а среди них часто бывали музыканты, то Н. Н. Черепнин, то критики Коломийцев, А. В. Оссовский, а то и сам С. В. Рахманинов, — делали вид, что интересуются, хвалили, поддакивали, а в общем старались не обидеть ни Зилоти, ни меня...

Так развлекались мы с ним, «старый да малый», и так развивалось и крепло наше содружество.

И как мы спелись с ним! Как привыкли друг к другу! Еще и еще раз твержу себе, что мне везло, я «в рубашке родился». У кого был такой аккомпаниатор, как у меня, и на этаком репертуаре? И еще значительнее: у кого был такой музыкальный друг и наставник, которому я всё больше и больше старался во всём подражать?

С началом войны 1914 г. зал Дворянского собрания был превращен в лазарет. Была запрещена в России немецкая музыка. Стало невозможным выписывать артистов из-за границы. А. И. Зилоти вынужден был «перестроиться»: изменить и отчасти сократить свою дея-

тельность. Его большие симфонические концерты сократились в числе и стали устраиваться в Мариинском театре. Но зато увеличилось число камерных. А. И. Зилоти начал сверх прочего устраивать дневные воскресные концерты (каждые две недели) в зале Городской думы, так называемые Народные концерты, со входной платой по желанию. Программой их была сплошь русская музыка. Вокальной работы у А. И. Зилоти прибавилось. Он стал привлекать к ней и других Мариинских артистов, и в конце концов у него образовалось нечто вроде «Труппы А. И. Зилоти», всегда вызывавшей зависть у тех, кто к ней не принадлежал.

В нее вошли: сопрано М. В. Коваленко и иногда М. Б. Черкасская, контральто — Е. И. Збруева, я, как тенор, и бас П. Я. Курзнер.

Однажды мы силами этой «труппы», по примеру Первого Камерного кружка, спели в Малом зале Консерватории в одном из камерных концертов Зилоти программу, посвященную наполовину народной песне, наполовину же старинному романсу (музыке 20-30 годов XIX столетия, период до Глинки). Успех превзошел всякие ожидания. Газетная критика в своих лучших представителях на другой же день разразилась похвалами и засыпала вопросами: «Отчего этого мы никогда не слышим с эстрады? Ведь это так изумительно, так хорошо».

С той поры, с осени 1915 года, подобные программы приобрели право гражданства и были вынесены на серьезную эстраду.

Общаясь с А. И. Зилоти, я учился около него двум необходимым для артиста вещам: настойчивости в проведении в жизнь своих целей и умению оставаться в искусстве одному.

Долго, очень долго не решался я выступить само-

стоятельно, дать свой концерт. Без конца обдумывал программу, выбирал время, дату... Как всегда, заедали сомнения, колебания...

Но пришлось всё-таки решиться, и в Малом зале Петербургской консерватории я выступил один. Изумительно аккомпанировал А. И. Зилоти. Предварительно он взял у меня ноты концерта и в течение месяца ежедневно работал над ними сверх репетиций со мной. Программа была такая: шесть романсов Листа, пять произведений французских композиторов и, кажется, восемь вещей Мусоргского.

Приснопамятно это мое боевое крещение, очень пришлось оно мне по вкусу и окончательно убедило меня в том, что эстрада обладает огромными возможностями и что отправным ее пунктом должна быть программа. Ей полагается быть не только разнообразной по настроениям, но, главное, быть выбранной без подделок под вкус публики и непременно из произведений первоклассных композиторов.

Тогда только и интересно ее исполнять и следить за ростом публики.

Мало-помалу дошел я и до того, что под руководством А. И. Зилоти стал устраивать самостоятельные концерты (под своим именем), где исполнителем был уже не один. Больше всего со мной выступал мой приятель П. Я. Курзнер. Где только мы вдвоем с ним не певали! Мы давали с ним целые серии концертов по русской музыке и в центре города, и на окраинах, и за городом, в Политехническом институте, за Московской, за Нарвской заставами, в селе Смоленском, на ст. Ермоловка, в Сестрорецке, в Павловске и т. д.

Сверх того мы завели с ним и систематическую планомерную концертную деятельность — нечто вроде музыкальных экскурсий для юношества — музыкаль-

ные утра для учащихся средних учебных заведений Петербурга.

Революцию А. И. Зилоти не принял и принять, конечно, не мог. И это тем более, что она в самом начале почему-то больно и жестоко по нему ударила. Ни с того, ни с сего в его квартиру на Екатерингофском проспекте в первые же дни Февральской революции нагрянули какие-то хулиганы, всех перепугали, всё перерыли, обыскали и перевернули вверх дном и, хотя никого не арестовали, но всех выгнали буквально на улицу.

Александра Ильича и его близких кое-как приютили друзья и знакомые.

Через некоторое время что-то, впрочем, наладилось и Зилоти вернулись в свою квартиру, но наткнулись на большие пропажи многого и между прочим на бессмысленный разгром богатейшей музыкальной библиотеки Александра Ильича. Долго еще потом на Крюковом канале находили куски расстрепанных оркестровых партий.

А по мере развития революционных событий Александр Ильич всё больше и больше оказывался им «несозвучен». Разобраться в них он органически не умел и ему всё казалось, будто это так только, на короткое время, а там всё опять войдет в свою колею. Англичане помогут...

Он почему-то слепо верил в помощь англичан и в особенности Ллойд-Джорджа. Эта вера едва Александра Ильича не погубила.

Пережив кое-как весну и лето 1917 года, Александр Ильич с осени получил видимость какого-то дела. Он был назначен заведующим труппой бывшего Императорского Мариинского, а теперь Государственного оперного театра. Там в это время Бог знает что делалось. Управляли «коллективы», «комитеты», шла бес-

толочь, порядка никакого. Нужна была чья-то единая твердая воля.

Имя А. И. Зилоти всем показалось импонирующим и объединяющим всех. За ним вначале как будто все и пошли и порядок стал как будто налаживаться. Но подвернулось опять «несозвучие»: Александр Ильич обронил фразу, которую подхватили, что-де «вскоре состоится проверка и пересмотр состава труппы и тогда выяснится, кто останется в театре и кто нет».

Этого было достаточно, чтобы против Александра Ильича поднялась кампания, и ему самому пришлось оставить театр.

И начались бедствия... Жизнь дорожала... Питание ухудшалось... Существовать с большой семьей становилось труднее и труднее. Зилоти постепенно, неумело и за гроши начали распродавать, что имели, и всё-таки жили плохо.

Чрезвычайно трудно было тогда зарабатывать музыкой. У артистов всё больше и больше отнималась возможность устраивать что-нибудь от себя. Но некоторой группе музыкантов удалось сорганизоваться около так называемого Центросоюза, у которого как-то уцелело еще право устройства концертов.

Друзья втянули в Центросоюз и А. И. Зилоти и он стал кое-что зарабатывать.

Однажды зашел он ко мне в начале зимы. Мы жили тогда в большой уступленной нам квартире, отопить которую мы были не в состоянии. Было уже холодно и я сидел за роялем в енотовой шубе и в меховой шапке. Пришедшему Александру Ильичу я тоже предложил не снимать шубы и сели мы с ним поговорить о том, что делать и как быть.

Уже не в первый раз я стал уговаривать Александра Ильича «удирать» из России. «Всё устроим, укажем

ходы, дадим связи. Откладывать нельзя, дальше будет труднее, а может быть, и совсем нельзя будет».

Но никакие доводы не действовали. Александр Ильич упорно твердил, что не имеет права уезжать. Так рассуждала тогда вся интеллигенция. Каждый не считал себя в праве покинуть гибнущую Родину. Да и не нужно будто бы: скоро всему конец, и жизнь опять наладится.

— Но, дорогой Александр Ильич, может быть, всё это и так. Но ведь дров-то всё-таки нет и вряд ли они скоро будут. А между тем зима надвигается и морозы крепнут...

— Всё-всё будет, — упорствовал Зилоти. — Через неделю придут англичане и всего привезут. Раз Ллойд-Джордж сказал, — значит, так и будет...

Договориться так и не удалось. Александр Ильич ушел от меня, как всегда, что-то весело напевая.

Кончилось всё тем, разумеется, что через некоторое время вся семья Зилоти, да и я с моими близкими — все мы покинули советскую Россию. И действовали уже не сговариваясь, да и ничего не зная друг о друге. За рубежом мы встретились с Александром Ильичем в Германии, в 1921 году. Я был несказанно рад тому, что мог предоставить ему участие в одном из моих концертов в Берлине. «Не я у него, а он у меня участвовал»... Как я был счастлив и как скрасил он тогда программу из произведений Рахманинова, сыграв его сюиту ор. 17 для двух роялей.

Потом мы опять с ним, как в доброе старое время, предались и воспоминаниям и рассказам друг о друге и, конечно, мечтам. Верный себе он всё еще считал, что «скоро всё кончится, все мы вернемся в Россию». Но он решал пускать туда не всех желающих, а по выбору.

— Вот этого, — говорил он, — пущу, а этого ни под каким видом...

И он в лицах изображал как именно и кого он не будет «пускать».

Потом мы расстались с ним, и уже навсегда. Вся его семья переехала в Нью-Иорк. Александр Ильич давал уроки.

В декабре 1945 года он тихо скончался в возрасте 82 лет.



ЧЕМ МЫ ЕЩЕ ЗАНИМАЛИСЬ В ПЕТЕРБУРГЕ

Первые три года в Мариинском театре (сезоны 1909-1912 гг.) я вспоминаю теперь как время очень интересной, но и очень напряженной работы. Театр постепенно вводил меня в теноровый репертуар и я уже в достаточной мере его тогда на себе и нес. В свободное же от театра время я «пропадал» в оперном классе А. П. Петровского. И настроение мое тогда было превосходным. Ведь я, можно сказать, с утра и до вечера занимался своим любимым делом, ему одному я только и принадлежал и столько нового для себя узнавал. Передо мною открывались такие области и такие горизонты, о существовании которых я раньше и не подозревал.

И надо же было так случиться, что я попал в Мариинский театр в период, когда, по выражению Шаляпина, «в него, торжествуя вступала русская музыка»... Что ни год, то новая русская постановка. Некоторыми из них («Борис Годунов», «Хованщина») руководил сам Федор Иванович. Тогда и у меня из двадцати слишком уже петых на сцене партий больше половины были русскими.

Я был обеспечен и материально: сверх театрального жалования я довольно много пел для граммофона и на вечерах в Петербургских салонах.

Пение для граммофона, как теперь радио, это особая область, требующая и сноровки и привычки к ней.

Да и не всякий голос хорошо «ложится» в граммофон. Мой голос почему-то «лег» и граммофонное общество даже законтрактовало меня на несколько лет.

Иметь дело с граммофоном, конечно, стоило: это и заработок неплохой, и реклама хорошая. По граммофону тебя начинают знать и в провинции. Приезжаешь туда, как знакомый.

Однако, я не могу сказать, чтобы процесс напевания пластинок был приятен. И без того ты нервничаешь перед рупором, а тут еще тебе всячески мешают: делают знаки, одергивают, поправляют, двигают твой корпус рукою — то ближе к рупору, то дальше от него. При таких условиях пропадает всякое настроение, а иногда и желание петь. Ты всё время должен кому-то подчиняться и всё у тебя выходит не так, как было бы, если бы ты пел один: свободно и без помехи.

Постепенно впрочем и к этому привыкаешь, приспособляешься.

Однажды меня совсем задергали, пока я пел. Я злился, еле довел пение до конца и едва кончил, сказал вслух перед рупором: «Да что же это за наказание? Ведь это же!..» Но мне не пришлось кончить фразы. На меня со всех сторон замахали руками, прикладывая палец ко рту.

За пластинки нам баллы ставили. Эта пластинка получила 5, но пришлось перепевать: нельзя же было выпустить с моими словами протеста!

Сравнительно за короткий период времени мною было напето для граммофона около 30-ти пластинок, сольных и ансамбльных, с хорошим выбором репертуара. Граммофонное общество предоставляло поющему свободу выбора, и я имел пластинки, как оперные (из «Орфея и Эвридики» Глюка, из «Моряка-Скитальца» Вагнера, из «Псковитянки» Римского-Корсакова, из «Евгения Онегина» и из «Русалки»), так и ряд романсов Чайковского, Бородина, Римского-Корсакова и др.

К моему величайшему сожалению, за рубежом у меня не оказалось ни одной из моих пластинок. Из Рос-

сии я не смог их вывезти: мы уехали оттуда нелегально, а за границей я просто не догадался их приобрести. Мне казалось, что это не нужно. А между тем они были в продаже и в Варшаве, и в Риге. Я их там слышал и видел и даже приобрел две и подарил друзьям на память. Очень и очень теперь раскаиваюсь, что не приобрел ничего для себя.

Как курьез отмечу, что раз, зайдя к знакомым в Эстонии, услышал вдруг радио-передачу из советской России. Исполнялся романс Бородина «Спящая княжна» с оркестром под управлением Варлиха, дирижера придворного оркестра. Исполнителем был... Александрович.

Увы, я слышал только самый конец романса. И больше никогда мне ничего такого слышать не удавалось.

Артисты — и в особенности Императорские — нередко получали приглашения петь в петербургских салонах-гостиных. Приглашали и меня, и мне не раз приходилось выступать на великосветских вечерах в особняках на Английской, на Французской набережных, на Мойке, на Сергиевской, на Фурштадской. Не любил я, грешным делом, этих выступлений. Всё как-то «на тычке», публика — слишком близко, между нею и тобою нет расстояния. Поешь — и люди тебе прямо в рот смотрят.

Но это бы еще ничего. Главное, что ты толком не знаешь, кто ты здесь, в салоне-то, гость или музыкант-наемник? Часто тебе даже угла не отведут. Приходится раскладывать ноты где-нибудь на стульях, тут же в гостиной, где публика. Тебя никому не представляют, ни с кем не знакомят. Тебя наняли. Тебя заметят только тогда, когда придет твоя очередь, ты выйдешь и запоешь.

В связи с этим у меня раз разыгралась пренеприятнейшая история. В одном из салонов на Французской набережной, — не помню точно у кого, нам артистам — нас было трое: певица Кобеляцкая-Ильина, пианист аккомпаниатор и я — отвели всё-таки «артистическую комнату» рядом с гостиной.

Мы выходили на эстраду и держались порядка напечатанной программы. Но когда я с аккомпаниатором вышел на публику, то не успел еще и рта раскрыть, как среди публики поднялся какой-то господин и, не обращая на нас никакого внимания, начал что-то декламировать.

Получилось глупейшее положение. Я дал знак аккомпаниатору и мы с ним ушли в нашу «артистическую». А в публике декламация продолжалась и она длилась без конца, более получаса.

Когда нам пришли сказать, чтобы мы продолжали программу, мы вышли вдвоем с певицей и спели два дуэта, заканчивавшие концерт. Публика встала. Некоторые двинулись к выходу.

Ко мне подходит хозяйка дома и спрашивает — как же мой нумер? Ведь я его не исполнил.

Я ответил ей, что в свое время я на эстраде был, но кто-то из публики экспромтом пожелал меня заменить и заменил, и мне пришлось уйти. Считаю, что я уже не обязан петь.

— Ах, как это любезно с вашей стороны! — говорит хозяйка.

— Не меньшую любезность оказали мне своим вниманием и вы, — отвечаю я...

Пришлось, разумеется, немедленно уехать, махнув рукой на гонорар. Однако мне его всё-таки прислали на дом...

Была и еще история в доме В-их на Английской на-

бережной, правда, не столь неприятная, сглаженная и исправленная хозяевами дома.

Мы пели там с Е. И. Збруевой и вначале всё шло хорошо. Нам отвели «артистическую» и с нами то и дело общались хозяева и даже представили нас кое-кому из входивших к нам гостей. И первую часть программы мы исполнили без инцидентов.

Но наступил антракт и публика была приглашена в другую комнату к столу и все сели ужинать.

Про нас забыли, мы остались в «артистической» одни и чувствовали себя, конечно, преглупо. Однако, веселились и вспомнили как однажды, вот также в частном доме, играл знаменитый Антон Рубинштейн. В какой-то момент к хозяйке дома подходит ее мажордом и спрашивает:

— Ваше сиятельство, а музыканту где накрыть?

Очень к месту пришлось у нас воспоминание об этом...

Через некоторое время к нам вошли хозяин и хозяйка, оба растерянные. Рассыпались в извинениях. Приказали немедленно накрыть нам стол, в «артистической», и хозяйка, бросив гостей, осталась ужинать с нами.

После ужина мы без инцидентов спели вторую половину программы.

Вспоминается мне сейчас один салон, в котором мы пели сначала по приглашению за плату, а потом стали бывать там просто в гостях и пели без всякого гонорара, для собственного удовольствия. Это — дом особняк Ратьковых-Рожновых на Мойке, против реформатской церкви. Мы там своего рода «музыкальное гнездо» свили и нередко без всякой публики сходились и «музыканили».

Однажды мы затеяли там исполнение «Stabat Mater» Россини и с увлечением за это взялись. Руковод-

ство взял на себя бывший директор Императорских театров князь Сергей Михайлович Волконский. Я впервые тогда с ним познакомился и мне очень он понравился и своим внешним видом и мягкостью обращения с людьми, и тем, что он говорил и рассказывал. А рассказывать он умел красочно и увлекательно. Он был одним из самых крайних искателей и идеалистов того времени.

Как-то раз, в сезоне 1911-12 года, попал я на его публичную лекцию и он буквально увлек меня рассказом про «чудо», на которое он натолкнулся в Германии и которому, как он выразился, предстоит «переродить всё человечество».

Он говорил, что где-то под Дрезденом ему пришлось встретиться с удивительными людьми. Они както особенно «прозрели» и открыли путь к новой, совершенно особенной жизни, полной светлой радости, красоты и оптимизма. Они поняли, что в мире есть область, где воображение встречается с разумом и где самый крайний идеализм встречается с реальностью его осуществления. И эта область есть РИТМ. А ритм — это могучая сила, играющая роль не только в музыкально-эстетическом развитии человека, но развивающая всего человека и все его способности, не предрешая его специальности.

Ритму принадлежит будущее. Он — в центре всего. Ему и только ему предстоит облагодетельствовать человечество.

Далее князь рассказывал о том, как он познакомился и с людьми, высказывающими эти мысли (главою их был некий Жак Далькроз, музыкант, профессор Женевской консерватории) и о том, как он побывал в созданном ими специальном здании Института ритмического воспитания, где, между прочим, видел совершенно изумительное зрелище — оперный спек-

такль («Орфей» Глюка) такого характера и такой формы, каких «нет ни на одной сцене».

Рассказ князя был так увлекателен, что я сразу же и порешил ближайшим летом побывать в Институте Далькроза в Германии и познакомиться на месте со всем, что там делается.

Это было мое первое более или менее свободное лето.



ЖАК ДАЛЬКРОЗ

Институт Далькроза находился в Германии под Дрезденом, вблизи маленького местечка с поэтическим названием Светлая Долина. Когда я приехал туда, там царило большое оживление. Это было время так называемых «Festspiele» (праздничных игр) Института Много народу. Мачты с флагами различных национальностей. Говор на разных языках. Разнородный состав публики: молодые и пожилые. Нетерпеливое ожидание.

Видел я и спектакль «Орфея» Глюка. До того я был знаком с этой оперой по Мариинскому театру с Собиновым в заглавной партии.

Несмотря на то, что это было эффектное, а временами и ослепительное зрелище, в высшей степени оригинальное и действительно такое, какого «нет ни на одной сцене», — всё же театрального впечатления, театральных эмоций — увы! — я не вынес.

Мне слишком мешал там свет, вернее светящийся зал. Там освещалась не только сцена, но во время действия то освещался то потухал весь зрительный зал. Сверху и с боков зала — белое, пропитанное воском полотно. За полотном невидимые публике электрические лампочки. Они зажигались или потухали в зависимости от нарастания или потухания музыки и одновременно с нею. Ощущения зрителя при этом совершенно своеобразны, иной раз чувствовалось, будто погружаешься в световую ванну.

Но дело-то в том, что ты видишь, как освещается или темнеет не только сцена, но и сидящая в зале публика, никакого отношения к происходящему на сцене не имеющая.

Это-то и мешало впечатлению: я ни разу не забылся и не был захвачен тем, что происходило на сцене.

Однако то, что я видел, было по-своему интересно, — что называется «здорово сделано». Этого-то я не ожидал.

Необычайна была ритмизация движений, изумительно был разработан динамизм нарастаний и потуханий музыки.

Обычно профессиональный оперный хор очень далек от того, чтобы сливаться с музыкой, «жить» в ней. Безучастные лица, прихорашивание... Расправляют костюмы... Заняты соседом... Нет острой сосредоточенности, внимания, настроения.

Здесь же, наоборот, всё было спаяно с музыкой, не под музыку (как ходят марши или танцуют вальс), а в соответствии с музыкой, живя в ней и находя в ней и ее характере соответствующие настроения и выражения лица.

Толпа удивительно распределяла себя во времени и пространстве. Я видел ту музыку, которую слышал.

При этом на сцене только два профессионала — Орфей и Эвридика, — остальные ученики Института в своих обычных школьных костюмах: купальный костюм и сверху халат-хитон... И все босиком...

Спектакль привел меня к решению поближе присмотреться к тому, что там делается, как и чем всё это достигается и я записался на летний курс Института Далькроза.

Я пробыл в нем больше месяца. Занимался и с самим Далькрозом. Записал все уроки. Они были не просто интересны, но увлекательны. И среди учеников

было не мало мечтателей о будущем человечестве. Им грезился и перед их глазами вырастал иной человек, гораздо более «развернутый», чем современные люди. У него железная воля, им руководит могучая внутренняя сила (ритм), спящая у обыкновенных людей, он с легкостью справляется с пространствами и временем, он умеет раздваивать свое внимание, действовать одновременно в двух направлениях. Вообще он умеет управлять собой, необычайно работоспособен, самостоятелен, полон инициативы и т. д.

Занятия в Институте были очень интенсивны. Ежедневно в девять часов утра мы уже занимались «реализацией» играемых нам на рояле ритмов, — мы их «ходили» по заранее указанной нам системе. И было совершенно изумительно наблюдать как класс (и иногда многочисленный, особенно на уроках самого Далькроза, до 50-ти человек), которым никто не командует, движется причудливым образом, как один человек. Всем управляет и над всем властвует только музыка и ее динамика.

Класс проделывал иногда невероятные по трудности штуки: слушал играемый преподавателем такт, а «шел» предыдущий такт, иного ритма; класс превращал только что сыгранную тему в другую, написанную более мелкими нотами (вдвое скорее); класс останавливался, как вкопанный и замирал на целое или дробное число ритмических ударов и т. д. Затем мы попадали в обязательный класс сольфеджио. Этот предмет преподавался тоже по совершенно особенной остроумной и дающей быстрые результаты системе.

Потом мы принимали душ и отдыхали перед обедом. А после обеда, хотя уроков уже и не полагалось, но мы были всё-таки заняты: повторяли пройденное, укреплялись в нем, выясняли неясное, ну и, конечно, спорили и мечтали.

Могу сказать, что занятия в Институте при всей их увлекательности были крайне утомительны. Они требовали огромного нервного напряжения, постоянной сосредоточенности, очень интенсивной работы внимания. За лето я лично измотался, похудел и почти совершенно не отдохнул.

Конечно, я встретил там и русских. Приехал между прочим и князь Волконский. Он не мог не приехать, и с нами вместе тоже занимался ритмикой. Тут я и познакомился с ним более или менее близко. Как он досадовал и как волновался, отмечая, что русские артисты почти не проявляют интереса к далькрозовской ритмике. Ни одного оперного, ни одного балетного артиста ни на спектакле, ни на занятиях.

Позже балетные говорили мне, что Далькроз им ничего не дает: тела он не воспитывает, жесту не учит. Гораздо больших результатов достигают балетные школы.

Я лично склонялся к их мнению, хотя дружил и с фанатиками-далькрозистами: с князем, с артистом Жоржем Питоевым и другими.

В Петербург я вернулся по своему обогащенный. Я научился очень интересным вещам, которые раньше не удавались — отточил свой внутренний ритм, «успокоил» свою ритмическую остановку, приобрел свободу и непринужденность в одновременном обращении с различными ритмами, но я так-таки и не пошел до конца за мечтателями. Для меня ритмика Далькроза осталась замечательным, но подсобным предметом при воспитании человека и артиста, она, конечно не всё, она не может занимать центрального места в том, что нужно человеку на сцене.

С этой стороны ей лучше бы всего отойти от устройства спектаклей и сосредоточиться на воспита-

тельной стороне ритма. Однако, она не должна преувеличивать своего значения. И главное не должна называть себя ни методом, ни системой.

Осенью 1912 года, благодаря фанатику князю Волконскому, отделение Института Далькроза открылось и в Петербурге. Но воспоминание об этом у меня связывается с воспоминанием о двух историях, которые причинили большие неприятности как непрактичному идеалисту князю Волконскому, так — и еще в большей степени — Далькрозу.

Первая история произошла потому, что дело открытия отделения Института в Петербурге попало в руки заведомого мошенника, из-за которого всё предприятие в самом начале было скомпрометировано и стало оцениваться, как обман, как низкопробная афера.

Вторая же история явилась попросту публичным скандалом на Всероссийском съезде врачей в Петербурге в Соляном Городке. Там, на одном из заседаний съезда, ученики вновь открытого отделения Института Ритма демонстрировали свои ритмические упражнения. И, к сожалению, всё это было представлено врачам, как новая система развития и воспитания организма человека в противоположность всем другим системам — шведской гимнастике, сокольству, системе проф. Лесгафта и др.

И что же получилось? Я никогда не забуду, как, посмотрев на ученические упражнения, один за другим вставали врачи-ораторы и со всей силой убежденного слова обрушивались на Далькроза.

Что перед нами? — спрашивали они. — Разве не ясно, что под именем новой «системы» и «метода» воспитания тела нам демонстрируют новый вид шарлатанства?

Взгляните на этих несчастных детей, прислушайтесь к их пульсу, обратите внимание на их расширенные зрачки, исследуйте состояние их нервной системы. Разве мыслимо подвергать молодой организм истязаниям подобного рода?

Что за движения видим мы перед собой? Ведь это же всего только обыкновенная ходьба и очень вялые движения рук. Сами по себе они бесполезны, а между тем в данном случае и при них организм испытывает непомерное нервное напряжение.

В ритмике Далькроза никто на съезде не увидел ничего, кроме вреда. И никто не предложил врачам посмотреть на нее, как на всё-таки очень интересную попытку подойти к человеку с такой стороны, с какой к нему не подходит ни одна дисциплина. Всё было представлено и демонстрировалось, как нечто абсолютное и бесспорное, не нуждающееся ни в поправках, ни в добавлениях, ни в выработке норм упражнений.

Провал был полный. И было необычайно горько видеть состояние фанатиков дела и прежде всего состояние князя Волконского. Он был убит окончательно. С ним было невозможно ни о чем заговорить. Я очень потом жалел князя, наблюдая как он стоически переносит крушение стольких своих надежд и мечтаний.

Тут мне хочется сказать несколько слов о том, какой это был человек. Вот что я слышал о нем всё от того же маститого хормейстера Мариинского театра Г. А. Козаченко.

Однажды, еще во времена директорства князя Волконского, шла опера «Тангейзер» Вагнера. В ней есть сложная сцена хора, изображающая идущих в Рим пилигримов. Хор начинает эту сцену дивным пением за кулисами, справа от публики. Руководит хором Козаченко, стоящий на возвышении и смотрящий на ди-

рижера Направника через невидное публике небольшое отверстие в кулисе. По руке Направника Козаченко дирижирует закулисным хором.

Хор постепенно выходит на сцену, медленно пересекает ее и поет, видя перед собой непосредственно палочку Направника. А пока совершается этот переход, Козаченко успевает перейти сзади кулис на другую сторону сцены — слева от публики — и там встретить хор, дирижируя снова по палочке Направника.

Кончив сцену, Козаченко шел в близлежащую комнату, «режиссерскую». Сюда же пришел главный режиссер оперы Кондратьев и говорит, обращаясь к Козаченке:

— Ну, и орали же вы сегодня с хором!

— То есть, как это «орали»? — спрашивает Козаченко.

— Да. Орали, — отвечает Кондратьев. — Но это не я говорю, а директор князь Волконский так сказал.

— Ну, так и передайте, пожалуйста г-ну директору, — ответил в свою очередь Козаченко, — что мы поем не для него, не для директорской ложи, а поем для публики. Из публики и надо нас слушать.

На этом разговор кончился и Козаченко ушел домой. Через несколько дней опять шла опера «Тангейзер» и Козаченко снова выпускал и встречал хор пилигримов. И снова пошел в «режиссерскую».

За ним вслед входит встревоженный Кондратьев и передает, что Козаченко немедленно требует к себе директор. Он сейчас в директорской ложе.

Козаченко собирает все силы, чтобы не показать, что разозлился, и что еле сдерживает волнение — и идет к директору.

Но едва только открывает он дверь директорской

ложи, как из глубины ее подымается стройная изящная фигура князя Волконского, идет навстречу вошедшему, приветливо улыбается, протягивает руку и говорит:

— Пожалуйста, извините меня дорогой Георгий Алексеевич. Вы совершенно правы. Я слушал вас сегодня не из этой ложи, а из публики. Хор звучал изумительно. Позвольте от всей души поблагодарить вас и еще раз извините меня и не сетуйте на меня!

Таков был князь Сергей Михайлович Волконский.

В дальнейшем мне придется говорить о нем еще. В эмиграции нам приходилось вместе работать.



«НАШ ТЕАТР» В ПЕТЕРБУРГЕ

В Институте Далькроза познакомился я с молодым человеком, сразу обратившим на себя мое внимание. Фанатик идеи Далькроза. Брюнет, довольно высокого роста, худой, в очках (по близорукости), очень живой, веселый, приветливый.

Он оказался русским драматическим артистом Передвижного театра П. П. Гайдебурова — Георгием Ивановичем Питоевым.

От него я впервые услыхал о существовании в России такого театра и меня многое в нем заинтересовало. Интересна была прежде всего идея передвижничества и ее практическое осуществление. Спектакли готовились в столице и затем труппа уезжала в длительную поездку по провинции, где и играла в разных городах без репетиций в течение нескольких месяцев, привезенные и приготовленные в столице пьесы. Актеры «въыгрывались» в свои роли, спектакли «крепли», создавался прочный ансамбль, получалось нечто совершенно не похожее на то, что обычно делалось в провинции — плохие, на скорую руку срепетированные спектакли со всякого рода небрежностью, разноголосицей, отсебятиной.

Интересен был и репертуар передвижников: они могли отходить от шаблонных, затасканных пьес, подлаживающихся под вкус широкой публики, могли браться за пьесы с углубленным психологическим содержанием. Г. И. Питоев много рассказывал, например,

о пьесах вроде «Свыше нашей силы» Бьернсона, о «Телль» Рене Моракса.

Питоев говорил, впрочем, и о том, что вокруг него образовалась группа артистов-единомышленников, которая переросла репертуар передвижников и затевает отход от них. Этой группе хотелось бы взяться за иной репертуар, более ответственный и более интересный, но это требует еще подготовки. Больше всего Питоев мечтал о трагедии «Ипполит» (Эврипида) и о «Розе и кресте» Блока.

Однажды он стал читать роль Ипполита в присутствии моем и еще одной барышни — Н. П. Федоровой из Петербурга, — и мы с ней сами того не заметили, как вслед за Питоевым сами втянулись в чтение за другие персонажи.

С этой поры мы стали ежедневно втроем читать то Ипполита, то другие трагедии, причем я своим «чтением» доставлял моим партнерам необычайно много веселья. Я совсем не умел читать и вносил в чтение классических трагедий до такой степени обывательские интонации, что Питоев и Федорова хохотали надо мной буквально до слез... Я и сам хохотал с ними, но как ни старался, нужного тона найти так и не мог. Впервые я ощутил тогда, что это — не опера.

Так или иначе я сдружился с Питоевым и, по возвращении в Петербург, поселил его у себя в квартире. Он очень понравился моим домашним и внес к нам в дом много интересного.

Между прочим, мы с ним завели у меня и уроки ритма и стали обучать его группу «отщепенцев» от передвижников. И вскоре совершенно неожиданно у меня на квартире создалось нечто, что получило название «Наш театр», и что на самом деле я не могу сейчас назвать иначе, чем «Наше озорство», — самое

безшабашное, а в некотором отношении и неслыханное.

Поздней осенью 1912 г. в Доме просветительных учреждений на Обводном канале против Балтийского вокзала был объявлен драматический спектакль из произведений Пушкина — «Пир во время чумы», «Русалка» (1-й акт) и «Моцарт и Сальери» — и открывал его, не кто иной, как я в роли молодого человека в «Пире во время чумы»...

Как это случилось, просто не знаю, как теперь и рассказать. Но в двух словах произошло вот что.

Каким-то чудом мы получили только что построенный Дом просветительных учреждений, принадлежавший Народному Университету, в нем зал с небольшой сценой. Нам нужно было время от времени ставить там спектакли для народа. Однако нами было выговорено право кое-что ставить и для себя, как в студии.

И вот Питоеву с его группой захотелось непременно попытаться сыграть Пушкина, которого, кстати сказать, никому и никогда сыграть не удавалось. Группа Питоева давно уже к этому и готовилась. Я же подвернулся им случайно и так как у них была нехватка в мужчинах, они мне предложили попробовать себя в драме.

Меня это заинтересовало и, хотя я был очень занят оперой в Мариинском театре, я, очертя голову, согласился. Конечно, играл не под своим именем и в том, за что я брался, не отдавал себе никакого отчета...

Попробую вкратце рассказать об этой затее, по крайней мере о «Пире во время чумы». Спектакль был задуман и выполнен в тонах — по тому времени — самых крайних. Всё происходило на фоне черного бархата, дававшего впечатление дали. На переднем плане

на двух стоймя поставленных бочках лежали очень толстые доски. Они служили столом для пирующих...

По бокам два пылающих факела, их пламя дрожало и освещало всё зловещим светом... На столе безумие блеска и роскоши — золотая и серебряная посуда — блюда, вазы, тарелки, кубки — и огромных размеров — чисто экзотические цветы, каждый величиной с человеческую голову и больше.

Четверо участников в необычайно ярких костюмах: молодой человек весь в голубом, Лаура в желтом, Мэри в серебряном платьях, а председатель в ярко-красной мантии и, кажется, даже с короной на голове.

Этим четырем персонажам предстояла задача изобразить оргию пира. Ох, как это было трудно! Как долго мы с этим возились!

Нам был предложен особый прием читки Пушкинских стихов. Мы должны были обязательно останавливаться на цезуре стиха, — есть на ней знак препинания или нет, возможно было остановиться по смыслу или нельзя, — всё равно. Остановка на цезуре была обязательной.

Прием, разумеется искусственный, но он был, по своему интересен: обстановка порождала совершенно неожиданную интонацию следующей за ней фразы и мы с увлечением занимались читкой Пушкина по этому методу.

Вот как пришлось читать мне в самом начале:

почтенный председатель   я напомню
о че-ло-ве-ке очень   нам знако-мом
о том, чьи штуки, пове   сти смешны-я,
от-ве-ты о-стрые и   заме-чанья
за-столь-ну-ю бе-седу   о-жи-вля-ли.

и раз-го-ня-ли мрак и т. д.

Репетиции «Пира» долгое время нас, участников, не удовлетворяли. Режиссер Арк. Павлов. Зонов, работавший раньше с В. Ф. Комиссаржевской и с передвижниками, предоставил сначала каждому из нас проявляться по-своему, а сам сидел молча и наблюдал нас, покуривая трубку. Мы, что называется, «изводились», из кожи лезли вон и у нас получалась разноголосица.

Надо мной опять много хохотали: я никак не мог найти ровности и однородности голоса. То хвачу чересчур высоко и громко, а то меня неслышно совсем. Вот и смеялись, говоря, что если обычно «горе» актера происходит от недостатка голоса, то вот актер (указывая на меня), у которого «горе» от избытка голоса!

Долго бились со мной... Я всех задерживал... И было скучно... А режиссер всё сидел и курил, молча.

Но вот однажды, когда мы подошли к моменту появления телеги с мертвецами, режиссер вдруг спросил, обращаясь, кажется, ко мне:

— А как вы думаете, — с какой стороны появится телега?.. И — удивительное дело! — не только я, но мы все на минуту задумались, произошла пауза и потом мы все разом сказали:

— А знаете — никакой телеги не нужно!..

— Так как же без нее? — спросил режиссер.

— Мы ее увидим в публике, — ответили мы хором. — На лицах наших должен отразиться ужас от вида телеги!..

Режиссер после этих наших слов буквально осенил себя крестным знамением и сказал, что, если мы сами дошли до отрицания такого важного аксессуара, как телега, то с нами можно начинать и работу.

И он начал... Молчать перестал. Репетиции оживи-

лись. У нас появился общий ритм, в действие вносился порядок и вообще всё стало принимать определенную форму. Становилось интереснее.

Параллельно с нами репетировали «Русалку» и «Моцарта и Сальери» приблизительно в тех же тонах. Роль Моцарта играл Питоев.

Но вот, наконец, наступил и вечер спектакля. Все были возбуждены и провели его с увлечением и, как мне показалось, с необычайным подъемом.

Успех у публики (ее было довольно много), конечно, средний. Публику «ошарашил» весь наш подход к Пушкину, она, в конце концов, не отдавала себе отчета в том, хорошо это или плохо.

Зато на другой день нас жестоко обругали газеты, все сразу и назвали нас «модернистами с Обводного канала».

Однако, ни одна из них не сказала, что мы плохо играем. Это одно мы сочли за «успех» и решили продолжать дело. У нас было множество проектов.

Пришлось нам играть и без озорства, для публики Народного Университета. Мы играли и «Бедность не порок», и «Василису Мелентьеву» и что-то Тургеневское, — кажется, «Провинциалку» и «Нахлебника», а из нерусского репертуара «Сганарэль» и «С любовью не шутят» Мольера и очень милую вещицу Ривуара «Жила была пастушка» в переводе Питоева.

Но мы сыграли и... «Короля Лира». Ни много, ни мало! Постановка опять-таки Питоева, эффектнейшая, красочная, оригинальная. Роскошные костюмы буквально из рогожи, которую мы все раскрашивали.

Подробный рассказ обо всем этом немыслим, разумеется. Я хотел бы лишь подчеркнуть, что для меня подобная работа была и нова и захватывающе инте-

ресна. Она открыла мне много такого, о чем я просто и не подозревал. Между прочим я тут только на Питоеве понял, что значит «знать театр». Питоев его знал так, как редко кто знает. Он мог создавать спектакли буквально из ничего и на «пустом месте». Он сам мог построить сцену, наладить освещение, написать декорации, всех одеть, обуть, сшить и пригнать костюмы и обувь, всё срежиссировать и в заключение еще сыграть одну из главных ролей в пьесе. Он был каким-то универсальным человеком в театре, наваливавшим всегда на себя бездну работы. Недаром он, переутомив сердце, внезапно и скончался, можно сказать сгорел потом в Париже, где он завел свой французский театр, сгорел буквально на посту и совершенно не во время, в возрасте всего лишь 55-ти лет.

Что касается меня и моей психики, то должен сказать, что в «Нашем театре» провел время всё-таки не даром. По крайней мере, я многое осознал. Хоть и неумело и без всякой техники, я переиграл там несколько ролей и ясно ощутил разницу между оперой и драмой. Опера несравненно легче драмы (обычно люди думают наоборот). В опере вам всё готово: тональность (нота с которой начинаете монолог), темп, нюансы. В опере вы не один на сцене, у вас есть фон, вам есть на что опереться, музыка ведет вас и вы знаете, куда и как идти.

В драме вы на сцене один как перст. Всё, решительно всё вы должны добыть из себя, никто и ничто вам не поможет.

«Наш театр» просуществовал приблизительно с год. Летом 1913 года, чтобы не рассыпаться, он играл в дачных театрах в Финляндии.

Мне всё труднее и труднее становилось принимать

в нем участие. Летом 1913 года мне пришлось уехать в Париж и Лондон. Меня пригласил С. П. Дягилев для участия там в русских оперных спектаклях с Шаляпиным. По возвращении же из-за границы я «Нашего театра» уже не нашел.



МОИ ПОЕЗДКИ ПО РОССИИ

ПЕРВАЯ ПОЕЗДКА

Когда принадлежишь театру, уезжать, разумеется трудно. Не пускают. Это рационально, по-своему. Попробуй-ка разрешай ездить, — всё «по всем швам расползется», постоянно будет не хватать артистов для театральной работы.

Но мы всё-таки ездили и «удирали». Обыкновенно недалеко, в ближайшие города, чаще всего на концерты во Псков, в Нарву, Ревель, Новгород, Витебск, Великие Луки, Вильно... «Удирали», как мы говорили, «похалтурить», — то в одиночку, а то вдвоем, втроем, — как придется. Предварительно стараешься узнать или сообразить, будешь ли занят, скажем, на следующей неделе и чуть-что тихонько скроешься для театра на сутки — на двое. Всегда с риском попасться, конечно. Узнают оштрафуют... Но всё всегда как-то «сходило».

Один только раз попалась компания артистов (кажется, четверо), ездивших на «халтуру» в Рыбинск. И как странно попалась, несчастливо... Казалось, всё было рассчитано правильно: и время было подходящее — Великий пост. В театре шли спектакли специально Вагнеровского абонемента и на избранную неделю приходилось три спектакля оперы «Зигфрид». В ней участвовали немногие и всё люди надежные.

Надо же было так случиться, чтоб заболел исполнитель партии Зигфрида наинадежнейший тенор Ершов. Дублером ему был один только тенор Матвеев.

Но вот его-то в театре в нужный момент не досчитались. Послали за ним на квартиру, а его дома не оказалось. И никто не мог сказать, куда он делся...

И получился страшный скандал. Театр украсился красными огнями, извещавшими о перемене спектакля. Да еще спектакля специального абонемента, на горе всем любителям Вагнера. Оперу «Зигфрид» пришлось заменить чем-то совсем не Вагнеровским, не помню чем именно, — кажется, «Риголетто» или «Лакмэ».

В театре всё глухо молчало, хотя все догадались, что скандал произошел из-за «халтуры»... И вот ждут возвращения «удравших», готовятся накрыть, обличить их.

И накрыли-таки и обличили. Подвел какой-то тип, который прислал в дирекцию Императорских театров афишу о концерте из Рыбинска.

Всех здорово оштрафовали. Больше всех тенора Матвеева. И я не знаю, удалось ли ему впоследствии как-нибудь сгладить штраф — отработать его (это иногда удавалось при хороших отношениях с Главным режиссером).

История эта всех, разумеется, напугала, но «халтур» наших не остановила. Мы продолжали «халтурить». Большинство, впрочем, боялось двигаться и сидело на месте.

Я лично удирал при каждом удобном случае, — мне нравилось «проветриваться». Художественного удовлетворения такие «халтуры», конечно, не давали и давать не могли. Это были всегда концерты обычного сборного характера с пестрой программой, а вернее без всякой программы. Попросту, пели и играли кому что в голову взбредет. Но было интересно не сидеть на месте, а двигаться, постепенно знакомиться с Россией (в нашем случае с городами более или менее северной

ее части). Это развлекало и развивало и «встряхивало». Заводились провинциальные знакомства и связи. Приобретался опыт по налаживанию и устройству концертов.

Бывали, впрочем, и неприятности, чаще всего из-за аккомпаниатора. Если не привезешь своего из Петербурга, в провинции намаешься с местными пианистами. Они всегда подведут, и ты проигрываешь, как исполнитель.

«Халтуры», в общем, — безобразие. Мне всегда хотелось влить в них какое-нибудь содержание и придать им хоть какой-нибудь смысл. Всё-таки ты ведь из столицы, едешь в провинцию, где люди ничего путного и не слышат. Надо же привести им что-нибудь, действительно, интересное или новое.

Но осмысливать кратковременные (одно или двухдневные) «халтуры», конечно, не удавалось. Все они носили одинаковый, случайный и торопливый характер, без всяких забот о программе, о подборе исполнителей.

Это возможно было лишь в поездках иного характера и иной формы, — поездках длительных, хорошо подготовленных.

Я лично участвовал и в таких и с ними исколесил почти всю Россию — «от Финских хладных скал до пламенной Колхиды» и от Петербурга через Сибирь до Владивостока и обратно. Для таких поездок уезжали надолго — на месяц, а то так на два и больше. Понятное дело, в свободное от театра время, — преимущественно весной или во время театрального сезона, но только после долгих и неприятных хлопот в Дирекции об отпуске.

В первый раз в длительную поездку по центру и югу России, включая Крымское побережье, меня при-

гласила артистка Мариинского же театра М. А. Михайлова — лирико-колоратурное сопрано. Была уже вторая половина апреля, и мы все ждали возможности «удрать» до официальной даты закрытия сезона в театре (30-го апреля). Но мне это не удалось: меня не отпустили. Михайловой с пианистом-аккомпаниатором пришлось уехать пока одной, а я после должен был догнать их.

Поездка эта для меня очень памятна.

Никогда я не забуду прежде всего ее начала, как я уехал тогда из Петербурга. Приезжаю я на вокзал, сажусь в вагон второго класса. У меня спальное место. Носильщик вносит мои вещи и сразу натыкается на препятствие: в купе дама и какой-то господин в котелке, и все полки для багажа до отказа забиты корзинами и чемоданами едущих. Носильщик в нерешительности останавливается и, обращаясь ко мне, спрашивает:

— Что делать-то, барин?

— Как что? — говорю. — Надо положить и мои вещи. Вот эту корзину двинем влево, положим ее на другую, а мои чемоданы на ее место! Иначе как же?

И вдруг чувствую, что меня кто-то трогает за локоть и говорит пониженным голосом:

— Молодой человек! Тут генерал один едет. Это его корзины. Лучше бы вы не трогали их...

Оборачиваюсь. Оказывается так заговорил со мной господин в котелке.

— Какое мне дело до генерала? — отвечаю ему твердым голосом. — Он едет, но ведь и я тоже должен ехать и мне нужно уложить свои вещи.

— Ей Богу, генерал, — почти шопотом продолжает «котелок». — С лампасами! И ордена у него в корзине-то!

— Оставьте меня в покое? — отвечаю. — Меня совсем не могут интересовать ни лампасы, ни ордена.

— Так, так, — продолжает котелок и уже более громким голосом. — Видать — из актеров будете. Небось, в турне направляетесь. Ну, дай Бог не по шпалам обратно-то.

Меня это, что называется, «накалило». Я отпустил носильщика и вышел в коридор, весь кипя и возмущаясь.

— Вот так история, — говорю я провожавшему меня брату, — нанесла же меня нелегкая на этого типа. Придется ведь ехать с ним — от него не отвяжешься.

С этими словами отошел я к ближайшему окну вагона, закурил папиросу, стою и всё во мне от возмущения ходуном ходит.

А «котелок»-то выглядывает из двери мне вслед и дразнящим мальчишеским голосом тянет в мою сторону:

— А я знаю как вас зовут! Сашей...

Чтобы как-нибудь разрядить атмосферу, вступил в разговор с ним мой брат и говорит:

— Что ж тут удивительного? Вы просто слышали, как я его (указывая на меня) называл Сашей. Вы вот отгадайте лучше, как меня зовут!

— Вас Колей, — ответил «котелок», стоящий в дверях.

— Ну вот, и не отгадали... Меня зовут Мишей.

— А! Мишей! Это тоже имя хорошее! А меня знаете как зовут?

Он вынул из бокового кармана пиджака какой-то особенный футляр с двумя серебрянными досками и в нем у него паспорт, который он торжественно развернул. Оказалось, что его зовут Анатолий Леонидо-

вич Дуров. Это был знаменитый, гремевший не только на всю Россию, но и за границей, клоун, дрессировщик, — кумир прежде всего всех подростков, страстных любителей цирка.

Едва я услышал это имя, как у меня вся злость прошла. Я вернулся в купе, протянул Дурову руку и, называя себя, говорю:

— За что же вы меня, батенька, разыграли этак? Я и понять ничего не мог! Неужели вы не почувствовали, что я с малых лет ваш горячий поклонник. До сих пор вспоминаю то собак-математиков ваших, то всадников-крыс, то свиней верховых. Давно мне хочется познакомиться с вами и узнать, как это вы таких чудес достигаете!

— Да каких же чудес? — говорит он, пристально и бесцеремонно меня разглядывая и пожимая мою руку. Чудес тут нет... А есть только то, что публика дура и больше нич-его! А что вас-то я разыграл, так это уж манера у меня такая... Вы не обессудьте! Люблю я подразнить человека. Вот жена моя — позвольте мне вас ей представить! Она давно уже меня останавливает и все говорит: «Оставь ты его, он тебя не понимает. А я ей в ответ: «Ничего, зато я его понимаю»...

Словом, мы познакомились, разболтались. Разумеется никакого генерала у нас в купе не обнаружилось: ехал очень скромный армейский офицер без всяких орденов и лампасов.

Мы все четверо очень удобно устроились, разложили вещи и у каждого из нас было лежачее место. Однако, ночь мы не спали. Дуров всё время болтал и не давал уснуть ни минуты.

Несмотря на это, могу сказать, что никогда не проводил такой веселой бессонной ночи.

Чего-чего не наслушался я тогда от Дурова! Это,

несомненно, блестящий талант, развившийся — увы! в атмосфере ужасающих низов цирка.

По его словам, он рано «закончил свое образование»: он был уволен из первого класса кадетского корпуса, без права поступления куда бы то ни было... И единственная, открывшаяся перед ним дорога: начать учиться кувыркаться в цирке.

Почему-то это дело у него пошло, а рядом с ним он мало-помалу начал постигать и иные отрасли цирковых специальностей; он не без результатов обучал собак танцам, крыс верховой езде на собаках. А главное, у него обнаружились недюжинные способности по болтовне с публикой, по одурачиванию ее, по втиранию ей очков.

Через несколько лет из него выработался замечательный клоун-специалист по умению смешить серьезом. Какими бы глупостями он на арене ни занимался, что бы он ни болтал — публика помирала со смеху, «надрывала животики». Успех он всюду имел громадный.

Вот что запомнилось мне из его бесконечных ночных рассказов. Однажды он для своего бенефиса объявил «Полет Дурова под куполом (он выражался под «кумполом») цирка с одной его стороны на другую». Публика повалила на это представление валом. Битковый сбор!

В известный момент Дуров показывался публике из большого ящика, укрепленного под потолком, стрелял в воздух из револьвера, что-то изо всех сил орал и снова скрывался в ящике. В ту же минуту раздавался выстрел и выскакивала фигура из симметрически расположенного ящика на другой стороне цирка, что-то тоже орала и тоже проваливалась с тем, чтобы опять всё началось из первого ящика.

— Так и скакали мы из разных ящиков и смешили публику, — говорил Дуров, — с братом моим Володькой... У него и рожа такая же и голос такой же паршивый, как у меня. Зато успех! И всем было весело!

В другой раз (уже поссорившись и разошедшись с «Володькой») Дуров приготовлял для своего бенефиса петуха, поющего ку-ка-реку по заказу.

— Долго, — говорит, — я возился с петухом, но не знал, как его заставить меня слушаться. Старался больше всего действовать лаской: гладил его, всячески приучал к себе, говорил ему нежные слова, кормил любимым кормом, но результатов особенных не было. То запоет мой петух, но сам по себе, а то сидит, нахохлившись, и молчит, хоть ты проси — не проси его. Время шло, однако, цирковые номера мои иссякли и я решил объявить мой бенефис с петухом, поющим по заказу. Запоет он у меня или не запоет — это уж как Бог даст, думаю. А коли не запоет, — как-нибудь вывернусь, придумаю что-нибудь... И вот появились широковещательные афиши о бенефисе Дурова и о петухе. Публика, как неистовая, бросилась к кассе, все билеты были распроданы. В день представления прилег я отдохнуть после обеда. И только было стал забываться, как вдруг меня спешно будят. Прибежал мальчишка из цирка, бьет тревогу. Анатолий Леонидович, — говорит он чуть не плача, боялся, должно быть, что ему попадет, — идите-ка скорее в цирк... Посмотрите сами, в каком виде ваш петух. Его нельзя показывать публике. Как сумасшедший, бегу я в цирк, и — о ужас! — в самом деле, мой петух в невозможном виде. Он живой, но весь голый. Все перья выщипаны... В хвосте только оставлены три длинных пера. Вот так штука! Покачал я головой. Выругал мальчишку за недосмотр, дал ему затрещину. Но кто же это понаделал всё-таки? И что же теперь предпринять? Соображаю, что это не иначе, как брат Володька подослал кого-то ощипать

моего петуха и этим сорвать мой бенефис. Но не тут то было думаю. Вывернусь!

Подзываю я опять мальчишку, вынимаю из кармана трешницу и спрашиваю — можешь ли ты мне к вечеру раздобыть двух хороших петухов? Раздобудешь, — еще получишь. «Постараюсь, — говорит, — Анатолий Леонидович». Я пошел домой досыпать. Вечером сижу и гримируюсь в своей уборной в цирке. А сбоку от меня на полу в закрытой корзине сидят петухи, которых я увижу только по выходе на арену. В какой-то момент мне говорят: «Анатолий Леонидович, ваш выход!» Ну, что ж? Осенил себя крестным знамением, взял корзину с петухами и выхожу на арену. Меня встречает гром аплодисментов. А я весело болтаю с публикой, рассказываю ей всякий вздор и между прочим опускаю руку в корзину и достаю первого попавшегося петуха.

Болтая дальше, показываю его публике и, в конце концов, сажаю его на песок у барьера арены. Несчастный петух обалдел от обилия света в цирке, от множества людей и вообще от всей обстановки циркового представления, он весь осел, скорчился, застыл у барьера.

А я вынимаю из корзины второго петуха и торжественно сажаю его на высокую тумбу. И вдруг замечаю, что он ни с того ни с сего собирается петь и делает уже характерные перед этим движения. Быстро сообразив в чем дело, говорю ему: «Петя, спой и скажи публике здравствуйте! И — можете себе представить — петух заорал во всё горло ку-куре-ку-у-у!»

Гром аплодисментов, а я ничего и сообразить не могу. Гляжу, петух собирается повторить свой привет. Я опять ему: «Так, так, Петя еще раз, добрые, мол, вам пожелания!» И он заорал еще раз. И вслед за этим еще и еще раз. Публика ревела от восторга. Успех был

умопомрачительный. Петух проорал 16 раз. Я еле унял его и ушел с арены с триумфом. Долго потом я ломал голову, над тем что же такое произошло и почему какой-то петух принес мне — столько удачи? И только спустя много времени я сообразил, что зря я тратил время и силы на обучение петуха пению. Оказывается, достаточно петуху, высоко сидящему, показать другого петуха, сидящего низко, чтобы он сразу почувствовал себя победителем и заорал во всё горло.

Без конца и без устали болтал Дуров в течение ночи. Давно мы миновали Бологое, Тверь, Клин, уже светать начало, скоро Москва, а он всё болтает, рассказывая про свою цирковую жизнь. Сил нет запомнить всё, что он проделывал в жизни и на арене и как он, озорства ради, зло и остроумно высмеивал то очередных «отцов города», то ненавистных ему приставов, градоначальников, губернаторов. А то насмехался над коронованными особами... Всюду его оштрафовывали, приговаривали к тюрьме, высылали, но в общем он как-то из всего умел выкарапкаться и ему почти всегда и почти всё сходило. Уж больно остроумен он был, и ему многое прощалось.

Рано утром приехали мы в Москву. Перевели нас на Курский вокзал; там длительная остановка. Мы напились в купе кофе и накупили газет. Они полны были судами и пересудами по поводу только что разыгравшейся истории в городе Клину, который мы ночью проехали. Там жандармы как-то непочтительно обошлись с очень важной персоной — некиим драгоманом (не представляю себе что это значит) Петровым. Они нагрубили ему, чуть не арестовали и еще что-то сделали. И поднялся скандал, который газеты раздули до чрезвычайных размеров. Дуров прочел нам обо всем

этом вслух, а мы «намотали себе на ус». Скоро мы двинулись по Нижегородской дороге. Дуров с женой доехали до Владимира, я отправился дальше на Нижний Новгород. Расстались мы с Дуровым по-приятельски. Я ему чем-то понравился (должно быть тем, что с полным вниманием слушал его всю ночь), и он на этот раз серьезно уже пожелал мне успеха в концертной поездке и приглашал на обратном пути к себе в Воронеж. Там-де у него дом и он мне в нем всех своих зверей-артистов покажет: собак, крыс, мышей и даже ученого журавля...

Спустя несколько дней, переезжая с концертами из города в город, где-то около Харькова купил я на вокзале газету «Вечернее время» и в ней на первой странице в отделе телеграмм (и с пометкой «случайная») прочел телеграмму из Владимира: «Город Клин проехал благополучно. Анатолий Дуров».

Турне с М. А. Михайловой — мою первую длительную поездку по России — я хорошо помню и в дальнейшем. Правда, по содержанию она ничем особенным не была замечательной. Это была самая обыкновенная поездка: таких много. Два певца и пианист, он же и аккомпаниатор. Каждый выступает солистом и в ансамблях (дуэты «Не искушай меня без нужды», «Уймитесь волнения страсти», «Вьется ласточка сизокрылая», а из опер — мадригал из «Ромео и Джульеты», дуэты из «Искателей жемчуга», из «Мефистофеля» Бойто и др.).

Единственно, чего я лично старался держаться, это того, чтобы, по возможности, не исполнять чересчур запетых вещей. Я пел романсы Глинки, Даргомыжского, Римского-Корсакова, Чайковского, Мусоргского, а из оперных арий «Зачем будить меня» из оперы «Вертер» Массне, «Потерял я Эвридику» из оперы «Орфей» Глюка, каватину царя Берендея из «Снегурочки» Рим-

ского-Корсакова, песню Михайлы Тучи из «Псковитянки» его же.

Иногда я пробовал проверять себя и, болтая с эстрады с публикой, спрашивал ее, что она хотела бы слышать. Увы! Она забрасывала меня просьбами петь самое банальное, избитое и даже определенно не стоящее, дело доходило даже до песенок Вертинского... В конце концов, я перестал считаться с вкусами публики и пел то, что сам находил нужным петь.

Наше турне имело большой успех, но не это я теперь вспоминаю. Я вспоминаю больше всего самую поездку нашу, дорожные впечатления. Никогда мне не приходилось — ни раньше, ни позже — так путешествовать по России. Обыкновенно концертные поездки отличаются деловитой торопливостью: днем едешь, вечером поешь. В данном же случае мы ехали «с прохладцем», не торопясь и иногда даже останавливались.

Мы постепенно спускались с севера на юг и добрались до Малороссии, в которой раньше я никогда не бывал и которая меня очаровала. Мы пели не ежедневно, у нас были и интервалы и мы успевали набраться впечатлений.

Была весна, и каждый день мы ее всё сильней и сильней ощущали и наблюдали ее нарастание. Вокруг нас всё было полно благоухающего цветения, дивных красок, пения птиц.

Мы ездили не только по большим городам, но заезжали и в маленькие (преимущественно в Харьковской и Полтавской губерниях: в Ахтырку — родину нашей артистки, моей приятельницы Е. Ф. Петренко, в какие-то Кобеляки, Изюм, Богодухов и др.). Вначале, когда мне сказали, что поедем и по маленьким городкам и местечкам, мне это не понравилось, но после я оценил это.

Маленькие городки оказались вовсе не так плохи по составу публики, мы находили в них даже то, что принято называть людьми общества. Нас слушали целые семьи помещиков, специально на концерт приезжавшие из имений, слушала местная интеллигенция: учителя, инженеры, агрономы, землемеры, чиновники... И все они необычайно оценили, что петербургские артисты заглянули и к ним, в провинциальную глушь. Нам всюду оказывали теплый прием, старались всячески нам угодить, устраивали встречи и проводы, угощали обедами и ужинами и щеголяли при этом изысканными малороссийскими блюдами: изумительным борщом, пирогами, галушками, бесконечным числом солений, варений, густых домашних наливок — вишневой, сливяной («сливянка»), черно-смородиновой, запеканкой...

Но самым интересным, для меня, по крайней мере, было то, что у нас явилась возможность познакомиться с Малороссией поближе. Нас постоянно приглашали то съездить в одно из близлежащих имений и, по возможности, переночевать там, то побывать на каком-нибудь типичном для Малороссии хуторе.

Нас возили туда на лошадях, запряженных обычно четверкой или «четвериком», по выражению тамошних кучеров. Мы ездили полями средь моря цветов и благоухающих трав. Дивные дали... Изумительная лазурь неба... Какие-то невиданные раньше птицы: голубые сизоворонки, желтые иволги, пестрые удоды с причудливым гребнем на голове. Перепела, дрофы, чайки. Стрекозы и кузнечики... В небе нескончаемая серебрянная песня невидимого жаворонка... Что это за очарование! Что за прелесть!

Однажды я рано проснулся в одном из имений. Было чудное солнечное утро после дождя. Я открыл окно. Сад весь серебрился от дождевых капель и напо-

ен был ароматом цветущих яблонь, черемухи, сирени. А в воздухе всё пело. Неисчислимые птичьи голоса, мне казалось «мириады» голосов заливались на все лады. Всё было напоено свистами, щелканьем, трелями. Птицы давали грандиозный концерт сияющей солнцем весне, вкладывали в него всю душу. Я долго-долго, затаив дыхание, слушал эту дивную музыку.

Так не хотелось расставаться с Малороссией, с этой удивительной цветущей благоухающей и поющей страной. Но надо было ехать дальше, нас ждали концерты на юге.

Путь наш лежал в Крым — на Севастополь, Евпаторию, Ялту и Керчь. Попутно мы пели в Мелитополе и Симферополе, а перед ними свернули с пути и побывали в Екатеринославе и неподалеку от него в небольшом местечке, Запорожье Каменское.

Екатеринослав — богатый, большой, совсем уже южный город. По широким улицам — пирамидальные тополя, белые акации, глицинии. Характерные четырехместные экипажи извозчиков с натянутой парусиной над головами от солнца.

Там у нас был очень удачный концерт. Музыкальная, развитая и чуткая публика.

Что касается Запорожья Каменского, то, несмотря на то, что его даже не на всякой карте найдешь, впечатления от него живут во мне до сих пор.

Это — металлургический завод, выделывающий рельсы и проволоку. Но он во многих отношениях не только не уступает, но даже и превосходит иной большой город. В нем замечательно всё устроено. Мы имели там и ослепительный электрический свет, и великолепный концертный зал с чудесным роялем, и радушный прием у многочисленной по тем местам культурной публики: инженеры и служащие завода.

Но главное, что меня поразило, это то, что завод, в котором никогда не потухают семь доменных печей, производит впечатление чистенького городка. Мощеные улицы с аллеями деревьев, очень хорошие постройки какого-то особого стиля, громадные дуговые электрические фонари и почти полное отсутствие дыма.

Я спросил о причине этого и мне объяснили, что там дым из доменных печей не выбрасывается, а используется. Твердые части, собранные под водой, спресовываются и служат строительным материалом для завода (там постоянно острят, говоря, что у них дома из дыма делаются), а газы под большим давлением пропускаются в громадные двигатели внутреннего сгорания и являются неисчерпаемым источником электрической энергии. Чтобы дать хоть какое-нибудь представление о ее количестве скажу, что на моих глазах на штабель рельс с подъемного крана опустилась на цепи металлическая плита электромагнита и весь штабель был поднят на воздух и перемещен на другое место.

Всё это вместе взятое заставило меня просто рот разинуть от удивления. И теперь, живя в Западной Европе, я всё ищу, есть ли в ней что-нибудь подобное, существуют ли в ней заводы без дыму и копоти.

В Запорожье Каменском мы имели небольшое приключение. На одной из пересадочных станций, по пути к нему, сами мы пересели, а наш багаж (в котором находилось и концертное платье М. А. Михайловой и мой фрак), по какому-то недоразумению не «пересел», а был направлен куда-то в сторону.

Мы хватились багажа только по приезде на место. Сразу стали искать его по телеграфу, но безуспешно. Мы нашли его только через два дня, а пока что концерт в Запорожье вынуждены были петь в дорожных костюмах.

Конечно, мы извинились перед публикой, объяснили, что произошло и с нас не взыскивали. Наоборот, всех это развеселило и концерт наш прошел с особенным подъемом и имел большой успех. После концерта нас очень чествовали и на утро торжественно провожали.

Багаж наш нашелся, конечно. Но я взял себе за правило в будущем при каждой пересадке непременно успеть сбегать к багажному вагону и последить, переносится ли и наш багаж. В дальнейшем таких историй с нами не повторялось.

Мало-помалу мы стали въезжать на Крымский полуостров. Увеличилось число южных растений. Почувствовалась близость моря; железнодорожный путь усыпан раковинами, а в поезде спутники — всё южане — заговорили о море.

Мы спели в Мелитополе. Перебрались в Симферополь. Это губернский город Таврической губернии. Концерты наши прошли, слава Богу, без осложнений. Предстояло еще теперь четыре последних концерта на Южном берегу Крыма. Я мечтал поскорее до него добраться. Из-за этого мы поторопились уехать из Симферополя и не видели ни Бахчисарая, ни других интересных окрестностей.

Совершенно не помню, каким путем мы добрались до Евпатории, то ли из Симферополя на лошадях (железной дороги там не было), то ли из Севастополя водным путем.

Евпатория — это прелестный городок, расположенный на западной стороне полуострова, «у самого синего моря». Тишина в нем, благодать и очень спокойные милые люди.

Вспоминаю теперь одно незабываемое зрелище, которым нас угостила Евпатория. Я с малых лет очень

любил огонь: костры и пожары. Но костры никогда не были для меня достаточно большими; смотреть не на что! А пожары всегда бедствие; невозможно спокойно любоваться огнем. Евпатория умудрилась показать нам пожар по-другому.

Мы спели концерт и около полуночи вернулись к себе в гостиницу, стоящую на берегу моря. Мы только что успели закусить и с чашками шоколада и пирожными в руках сели на балконе перед дивной морской панорамой. Было необычайно тихо. Светила луна. Как вдруг напротив, в здании, стоявшем у самой воды (к нам фасадом), где-то сзади появился дым и языки пламени. Ни с того, ни с сего на наших глазах загорелся кинематограф. В нем никого уже не было, вечерние сеансы закончились.

Огонь увеличивался, но никто и не думал подымать ни малейшей тревоги. Какие-то люди спокойно, не торопясь начали выносить из кинематографа мебель — кресла, стулья, рояль. Медленно снаружи прибывала и увеличивалась толпа таких же, как мы, любопытных. И странным образом не приезжали пожарные. (Позже мы узнали, что в Евпатории пожарной команды не существовало).

И вот, сидя в благодушии на балконе и попивая себе шоколад, мы наблюдали за тем, как разрастался пожар, как пламя без помехи захватывало всё большее и большее пространство и в конце концов охватило всё здание. Дым тянуло не на берег, а в море и он темным густым столбом простирался до неба. А на его фоне, освещенная сзади огнем необычайно рельефно выделялась скульптура; фигура, вероятно, какой-то музы с арфой в руках.

Она стояла на фронтоне здания и бесстрашно геройски ждала приближающегося неизбежного конца своего.

Зрелище было великолепное. Я никогда не видел подобного раньше и никогда его не забуду.

Мы любовались им, должно быть, около двух часов и досидели до момента, когда обрушился фронтон и когда исчезла муза. На ее месте поднялся сноп искр и дыма. Дальше смотреть было уже не на что.

Следующим городом, куда мы попали, был Севастополь. Он почему-то оказался таким, каким я его себе и представлял: весь он каменный, ослепительно белый и голый-голый. Не помню ни деревца, ни кустика ни в нем, ни около него. Запомнились лишь изумительные шоссе около него и необъятное голубое ласковое море. А как красива лестница к нему, так называемая Графская пристань!

Севастополь весь полон, разумеется, истории. В нем и Малахов курган, и Нахимовский бульвар и памятник Нахимову и чей-то редут и чья-то батарея.

Наш концерт в Севастополе слушали преимущественно офицеры-моряки и их семьи, а среди остальной публики нашлось несколько человек петербургских знакомых.

Нас очень радушно встретили и проводили и снова, как и в Малороссии, немало баловали. Между прочим нам тоже предложили побывать в одном из близ лежащих имений. Время у нас было и мы с удовольствием согласились.

Я впервые тогда познакомился с системой рациональной разбивки фруктовых садов. Подъезжаешь к такому саду, но сада-то и не видишь, всё выглядит таким же каменным и голым, как и город. А на самом деле это — сад и он полон великолепных фруктовых деревьев, стволы и ветви которых не стоят вертикаль-

но, а привязанные к проволоке стелятся горизонтально, почти над землей. Ветры не вредят им и не сбивают плодов и солнце греет не сбоку, а сверху.

Так всегда ведутся фруктовые сады всюду, конечно, но в России я в первый раз увидел это в окрестностях Севастополя.

А какими винами нас там угощали! Русскими! Так называемыми «Удельными», — производства Департамента уделов (имений высочайшего двора). Хитрые их названия (Рислинги, Кабернэ, Абрау-Дюрсо и еще что-то) я не все запомнил, но их вкус, аромат и вообще превосходное качество я с удовольствием и теперь вспоминаю.

Из Севастополя в Ялту существует два пути: один морем, другой на лошадях через Байдарские Ворота. Это — очень высокая точка, с которой открывается изумительный вид на море. Нас уговорили избрать именно этот второй путь, и я теперь так благодарен судьбе, что я его видел.

Когда мы двинулись утром из Севастополя (в очень комфортабельном экипаже, запряженном четверкой лошадей) и поехали по великолепному, постепенно подымающемуся в гору шоссе, нам и это показалось уже замечательным. Мы катились, как по полу: ни малейшего толчка, никакой тряски.

Но шоссе всё-таки было однообразным. Однообразна была и местность кругом. Мало-помалу мы начали утомляться, дорога начинала надоедать, и все рассказы о Байдарских Воротах и о дальнейших красотах пути мы стали считать уже преувеличениями...

Но когда в какой-то момент перед нами вдруг, неожиданно (в этой неожиданности всё и дело!) открылось море и его необъятная голубая даль, мы ахнули от изумления и восторга и всю нашу усталость, как рукой сняло. Мы остановили кучера, сошли с экипажа

и долго не хотели ехать дальше. Так бы всё сидели и сидели и любовались замечательной панорамой.

Однако, пришлось двинуться, и мы поехали. И оказалось, что панорама разрослась и увеличилась: справа от нас лежало море, а слева постепенно открылся другой вид на склоны Яйлы. (Яйла это высоченный горный хребет, защищающий Южное побережье Крыма от холодных ветров. Благодаря этой защите вся местность получила название Жемчужины России). Нет сил описать то, что мы видели по обе стороны пути в течение нескольких часов, и рассказа про это с меня не надо и требовать. Я могу только сравнить эту дорогу с дорогой по склонам, скажем, Итальянской Ривьеры (например, между Виардежио и Генуей), но там панорама лишь с одной стороны, да и море не всегда видно.

Во всяком случае, путь, о котором говорю, отличается совершенно исключительной живописностью, и есть люди, утверждающие, что второго такого пути не существует в мире.

Мы целый день любовались панорамой. Миновали Симеиз, Алупку, Айтодор, Ласточкино гнездо, Ливадию, видели мельком дворец. К вечеру приехали в Ялту, этот центральный пункт Южного побережья. Устали, конечно, от слишком ярких впечатлений, и видеть в Ялте ничего сразу не удалось. Всё отложили на утро. Однако, рассмотрели всё-таки, что в ней и пальмы, и цветущие магнолии, и агавы, и кактусы, синее море и опять-таки дивный вид снизу вверх на Яйлу. Он выглядит раскрытой створкой гигантской колоссальнейшей раковины.

Утром, к сожалению, панорама исчезла... Шел дождь — теплый, южный, бесшумный и прямой-прямой. Он, как сеткой, окутал и город и окрестности.

Но что же он сделал с нами, людьми новыми,

приезжими! На нашей обуви поналипли пуды бело-желтой глины. Мы не знали как от нее избавиться, как отмыть ее. А галош у нас с собой не было.

Как и в Севастополе, мы встретили и здесь кое-кого из петербургских знакомых. Они нас тоже приветствовали и всячески ублажали. Но я не могу сказать, что мы остались довольны общей атмосферой концерта. К концерту в Ялте как-то ничто не располагает: там ни зала нет настоящего концертного, ни рояля приличного: всё это при зале Общественного собрания, в нем — ресторан и соответствующая публика. Ей не то нужно.

Тем не менее мы спели и там и стали собираться в Керчь — последний город нашей поездки. Все нам советовали поехать туда морем, а пока провести день в Ялте, вечером сесть на пароход и приехать в Керчь на другой день в 12 часов утра. Так, по крайней мере, было написано в расписании пароходных рейсов. И хотя пароход-то был не просто пассажирский, а товаро-пассажирский, но нам сказали, что это ничего: товаров теперь мало, стоянки короткие, погода великолепная, задержки быть не может. И мы всему этому поверили... Ялта нас провожала с цветами.

Утром на пароходе я проснулся рано. Пароход стоял и из окна нельзя было понять, где мы находимся.

Наскоро одевшись, я вышел на палубу, но и там сначала ничего разобрать не мог. Всё было в густом тумане.

Начинаю спрашивать, где мы и почему стоим? Мне ответили, что мы в местечке Судак, не доезжая Феодосии, и стоим из-за тумана.

— А долго ли простоим?

— Да кто ж его знает? Как придется... Как рассеется туман...

Мы стояли, должно быть, часа два-три и, наконец, начали волноваться. Пошли к капитану парохода, объяснили ему, кто мы такие, куда и зачем едем и что очень беспокоимся, не зная, в котором часу доберемся до Керчи.

Капитан очень любезно обошелся с нами, но сказал, что в Керчи мы будем, вероятно, около полуночи...

Мы несказанно взволновались.

— Как? — говорим. — Ведь у нас там концерт сегодня... начало в 8 часов вечера!

— Ничего не могу поделать, — ответил нам капитан. — Зачем вы связали себя с пароходом? Да еще с товаро-пассажирским пароходом. Едете по делу — нужно было ехать поездом...

В данном случае это было возможно, но для этого надо было отказаться от Ялты и вернуться в Севастополь, а нам так хотелось еще хоть несколько часов провести в ней.

Мы долго «скулили» около капитана. В конце концов, он сжалился над нами и сказал:

— Около полудня мы должны сегодня придти в Феодосию. Обещаю вам не задерживаться там и не брать там груза. Часам к 8 вечера я, пожалуй, берусь доставить вас на рейд города Керчи... (почему то нельзя было нас высадить прямо на берег).

Так он с нами и поступил. Но на наше несчастие, едва только мы отплыли от Феодосии, как поднялся шторм. Да какой! Пароход кидало, как щепку, и все мы стали жертвами морской болезни. Сильнее всех страдала М. А. Михайлова. Казалось, у нее будут вывернуты все внутренности и, чего доброго, к вечеру она не встанет.

Однако, встала. И на рейд мы пришли, действительно, в восемь часов вечера. Но было очень трудно

при сильном ветре пересадить нас с багажом на шлюпку и доставить на берег. На это ушло много времени и стоило нам опять-таки не мало волнений.

В результате мы попали в концертный зал около четверти десятого. Там же, наскоро, кое-как переодевшись, всё-таки пели концерт.

Что это было за пение? И чего оно нам стоило? Об этом знаем, разумеется, только мы, и до сих пор помним это.

Тем не менее, мы имели успех и в Керчи, и нас опять чествовали. Но, конечно, не столько за пение, сколько за выдержку и «геройство»: не отказались петь...

Переспав кое-как ночь, мы порешили начать «отдыхать» и для этого прежде всего перестать торопиться, забыть все сроки и не мучить себя никакими расчетами, как и куда поспеть во время.

Ездили мы, хоть и «с прохладцей», а всё-таки всегда волновались. Теперь мы решили отдаться естественному ходу вещей и событий и взяли путь снова на Севастополь, но уже как следует на хорошем пароходе.

Маленькая, но характерная сценка при нашем отъезде из Керчи. Нас пришла проводить какая-то публика, бывшая на концерте. Нам принесли цветов, говорили комплименты, всячески благодарили, желали добра, благополучия в пути... Не знали, чего еще пожелать и что еще сказать на дорогу.

В последнюю минуту мне протягивается чья-то рука с прощальными и, судя по интонации, от сердца идущими словами:

— Ну, так значит bis вам!

Этот непревзойденный дательный падеж «вам» ношу в себе вот уже больше сорока лет.

Эта поездка была очаровательна. И погода была прекрасная и панорама с моря всего Южного побережья Крыма незабываема. Мы видели Гурзуф, Ялту, еще раз любовались склонами Яйлы, потом видели знаменитый Георгиевский монастырь на горе и, наконец, Севастополь с моря. Его лестницу так вот и сейчас еще вижу перед собой.

В Севастополе мы спокойно выбрали и заказали себе места в Петербургском экспрессе и с комфортом двинулись домой.

Экспресс мчал нас почти без остановок. За двое суток мы «отмахали» что-то больше двух тысяч километров и вернулись домой в полном восторге от поездки.

Как-никак, хоть и поверхностно, хоть только «из окна вагона», но всё-таки мы видели ведь добрую половину Европейской России. Видели ее лучшую, наиболее устроенную ее часть, полную довольства и всяческого благополучия. Вся она цветет, благоухает и всё в ней не иначе, как ласкает, радует и веселит. Мы не заметили в ней ни единого темного пятнышка.

Судьба дала мне возможность увидеть и другую Россию, без всякого цветения и благоухания и вовсе не такую благополучную и устроенную. Я успел, слава Богу, познакомиться с ней во время, когда в ней не было еще и намека на то, что случилось потом. Ничто еще не предвещало в ней грядущей катастрофы...

Мне предстоит теперь вкратце рассказать и об этой второй России.

ДАЛЬНЕЙШИЕ ПОЕЗДКИ

О. О. ПРЕОБРАЖЕНСКАЯ

Как-то раз зимой, в разгар сезона я получил приглашение поехать в турне на 15 концертов по Центральной России со знаменитой артисткой Императорских же театров балериной О. О. Преображенской. Так как ездить я любил, то в принципе и согласился. Всё зависело только от того, отпустит ли меня театр.

Однако, я медлил начинать хлопоты об отпуске. Меня как-то сразу одолели всякого рода вопросы и сомнения по поводу поездки.

«Что это за сочетание прежде всего тенор и балерина? — думал я. — Что это — в глазах у публики? Что интересного сможем мы вместе выявить в концерте и какова будет при этом моя роль?».

О. О. Преображенскую я знал мало. Вернее, совсем не знал. Я встречался с ней лишь на редких уроках пластики при оперном классе А. П. Петровского, в какой-то мере и чему-то даже учился у нее.

Но искусство ее было для меня чуждо, как и вообще мне было чуждо всякое искусство балета.

Я знал, что балетные это — мастера, они много учатся и многое умеют — куда больше певцов. Они изумительно владеют своим телом. Но всё это никогда меня не захватывало, я смотрел на танцы, удивлялся мастерству и... оставался равнодушным.

Исходя из этого, я всячески старался себе представить форму предполагаемых наших с Ольгой Осиповной совместных выступлений, когда она собиралась танцовать одна (совсем одна, без партнеров).

«Что это будет, — думалось мне. — Разве может это быть длительно интересным? А главное, я то при этом что буду делать? При чем тут я и мое пение?»

Между тем, время шло и надо было так или иначе решать вопрос о поездке. И вот мы вместе с нашим устроителем концертов (иначе — с администратором поездки, человеком, кстати сказать, весьма культурным, — неким Григорием Николаевичем Кудрявцевым) пришли к Ольге Осиповне и заговорили с ней о том, как она себе представляет наши будущие совместные выступления.

Оказалось, что у нее никаких сомнений не было. Она попросту назвала ряд вещей, под музыку которых она намерена танцовать. Сюда входили разного рода танцы — и вальсы, и мазурки, а также характерные народные танцы разных национальностей, включая Русскую. В общем это была смесь, всего понемножку.

Что касается меня, то и мне было предложено сделать тоже самое в области пения. Мне сказали:

— Пойте, что хотите и как хотите, составьте тоже смесь по своему вкусу и совершенно не считайтесь с танцами!

И получилось, что предполагаемая программа наших, якобы совместных выступлений ничем не будет отличаться от самого обыкновенного дивертисмента. Такие выступления устраиваются везде и всюду. Номера следуют один за другим, связи между ними никакой нет и ничего цельного такая программа собой не представляет.

Мне это интересным не показалось, но всё же я от

поездки не отказался: хотелось двигаться, набираться впечатлений. Единственно, что я оговорил и чего решил держаться, это исполнять произведения только первоклассных композиторов.

Относительно же формы концертов мы договорились, что у нас будет четыре выхода — два в первом отделении и два после антракта во втором. Каждое отделение начинаю я, исполняя, не уходя с эстрады, шесть номеров подряд. После меня каждый раз Ольга Осиповна так же исполняет несколько номеров.

Таким образом мы были отделены друг от друга и — не знаю, как ей, — а мне было решительно всё равно, с чем и как она выступает.

Было решено, что я начинаю хлопотать об отпуске из театра. Ох, как это было трудно в разгар сезона... Но после долгих и настойчивых хлопот в Дирекции мне это всё-таки как-то удалось; меня отпустили на 1 месяц без сохранения содержания.

Мы выехали из Петербурга по Вологодской дороге в средине января. Стояли большие морозы, больше 20° по Реомюру. На нас — меховые шубы, шапки, высокие теплые галоши. Нас пятеро... Поместились в спальном вагоне II-го класса, и у нас два купе. В дамском Ольга Осиповна и ее горничная, в мужском мы трое: администратор Г. Н. Кудрявцев, молодой пианист А. И. Лабинский и я. В вагоне — комфорт: тепло, светло, двойные рамы, толстые занавески, белоснежное белье, теплые одеяла.

Настроение хорошее, но мы еще не одна компания: мало еще знакомы друг с другом.

Поезд уже на полном ходу... Пора спать ложиться. Я забираюсь на верхнюю полку. Там как-то и теплее и уютнее, никому не мешаешь и ни от кого не зависишь.

Утром в пути всегда просыпаюсь рано. Проснулся и на этот раз ни свет, ни заря. Стараюсь что-нибудь рассмотреть через замерзшее окно. Видно очень мало. Снег... Сугробы... Полотно обсажено елками. Щиты — решётки от заносов. Остановились у какой-то убогой станции. Характерная водокачка с обледенелыми трубами.

Вот снова тронулись... Невероятно скрипят колеса вагона. Сцепщики в кожаных шапках и рукавицах. Несколько станционных строений. Колодезь-журавль. Поленица дров. Вот еще несколько изб. Еще колодцы... Лошаденка с дугой. Розвальни. В них мужик с бабой. Едут куда-то в лес...

Лес да поляны... Безлюдье кругом...
Вьюга плачет и стонет... вспоминаю я.

Задергиваю занавеску. В купе темно. Спутники еще спят. Да и мне вставать рано. Вологда еще часа через два. Как приятно еще полежать и понежиться в чудной постели!

Приехали. Вологда. Толчея на вокзале. Носильщики в белых фартуках с бляхами. Выходим... Холодно очень. Под ногами хрустит снег. У извозчиков на санях нет полостей. Опоенные лошади — полуклячи. Слава Богу, ехать сравнительно недалеко.

В гостинице готовят номер. Стелят постель. Предлагают еще затопить, хотя тепло: с вечера топлено. Огромная печь в углу. Березовые аршинные дрова.

Разглядываешь обстановку. Шаткий овальный стол со скверной скатертью. Просиженный диван. Такие же кресла, стулья.

Два больших окна с двойными рамами. Между рам — вата... На ней дохлые мухи...

Окна наполовину замерзли. Кое-что в них всё-таки видно: площадь, какое-то казенное здание, каланча.

В номере на стене висят печатные правила. В них перечислено, что стоит номер, добавочная кровать, постельное белье. Пункт 8 правил гласит: «Выходить из номера в ночном белье строго воспрещается».

Постепенно раскладываемся. Начинаем «жить». Заглядываем к Ольге Осиповне, — как она там?

У нее всё — хорошо. Она не одна: ее Линда всё тоже разобрала и развесила, разглаживает, приготовляет к вечеру.

Мы все вместе пьем кофе. Чудесные калачи, чудесное масло, сливки!

Узнали не совсем приятную вещь: концерт состоится не в театре (его не получить: занят), а в зале, насколько помню, — в зале Дворянского собрания. Мне это всё равно. Мне был бы лишь хороший рояль и хорошая акустика. Но Ольга Осиповна высказывает сожаление, что не будет сцены, кулис, эффектов освещения.

Ее очень волнует вопрос и о том, какова эстрада, — прочна ли, не разъедется ли во время танцев, не даст ли щелей.

Решили после обеда обязательно побывать в зале и на месте всё рассмотреть и, если нужно, устроить.

Так и делаем. Идем пешком — недалеко, За одно знакомимся с городом. Боже мой, Боже мой... Как похожи один на другой русские провинциальные города! Зимой, когда нет рек, садов, зелени — все города на один лад. Диковинок нет, смотреть нечего. В каждом из них — обычно одна главная улица, собор и ряд меньших церквей. Конечно, губернаторский дом, Дворянское собрание, Губернское правление и Казначейство, Окружной суд, острог, гимназии — мужская и

женская, реальное училище и непременно базарная площадь. Как не заглянуть на нее? Она, правда, тоже всюду одинакова.

На ней непременно «Гостинница (обязательно через два «н») Россия», Ренсковой погреб, «Казенная продажа питей» (монополька), «Продажа табоку и поперос», «Гильзовая фабрика механических гильз», «Желающие иметь музыкантов на вечера и балы» и наверху изображена лира, а то так шикарная вывеска с человеческими фигурами по бокам и текст: «Принимаются заказы на всевозможные изделия из волос, входящих в состав парикмахерского искусства».

Не помню точно, где именно, но я видел и еще несколько замечательных вывесок, например: «Бюро похоронных процессий. Принимаются заказы на гробы, траур и проч. Рассылка покойников по всем городам Империи»... или при входе на каток, где катаются на коньках: «ската 15 коп., сниката 10 коп.» или мелом написано на примитивном досчатом сарайчике: «Козье молоко от интеллигентной женщины»...

Ах, ты Русь моя родная! Как знакомо и как дорого мне всё это!

И в особенности теперь, когда в буквальном смысле —

И дым отечества нам сладок и приятен...

Когда-нибудь я расскажу о том, какую роль сыграл «дым отечества» в моей жизни эмигранта...

Базар кишит приезжими крестьянами — в валенках, овчинных тулупах, полушубках и меховых шапках... Бабы закутаны в теплые платки (шали). Там и сям возы с сеном, дровами. Огромные туши мяса, свинины. Кучами мороженая рыба, — промерзла насквозь, а в садках с водой живая. Каких только нет сортов — не пересчитать...

В стороне рядами нераспряженные крестьянские лошаденки с торбами на мордах. Одни жуют и встряхивают торбы. Другие стоя спят. Толпы промышляющих на базаре бездомных собак.

Собаки — слабое место О. О. Преображенской. Всюду, куда бы мы потом ни приезжали, они интересовали ее прежде всего. Часто она незаметно для нас куда-то исчезала. А когда мы ее спохватывались, нам неизменно отвечали: «Не беспокойтесь! Она тут недалеко с собаками...»

Наступил вечер. Красивый большой зал... Яркое освещение... Прекрасный концертный рояль. Немножко мала эстрада для танцев и нет ничего на ней, — голо очень. Но, слава Богу, эстрада устойчива и хорошо сдвинута, без щелей.

Не помню точно, кто из нас «открыл» концерт, — то ли А. И. Лабинский (соло на рояле), то ли я. Помню лишь, что оба мы с ним волновались, мы знали хорошо, что публика пришла, конечно, не для нас с ним, а для танцев Ольги Осиповны.

Так или иначе, я спел свои шесть номеров. Как будто понравился и пошел отдыхать в свою уборную.

Однако недолго я насидел в одиночестве: меня потянуло всё-таки посмотреть на танцы.

Первое, что я увидел, был вальс. Вальс, как вальс, самый обыкновенный, в три «па».

Танцуя одна, Ольга Осиповна танцовала его с фигурами. На ней было не очень длинное, удобное для танцев легкое светлое платьице, покрытое тюлем, трико и балетные туфли. Время от времени она играла с шарфом, то любуясь им, то драпируясь в него.

И вся она была олицетворением жизнерадостности и молодости. Строго держась ритма и до тонкости

выделывая «па» то на всей ноге, то на пальцах, она и кружилась, и прыгала и порхала. И всё с такой легкостью, так спокойно и плавно, что это был не танец, а ее привычные, прирожденные движения, в которых она постоянно пребывала.

Такого красивого, такого богатого и так разделанного фигурного вальса я никогда раньше не видел. И я загляделся...

За вальсом последовала мазурка — антипод плавному вальсу. Ольга Осиповна сразу вся преобразилась. Откуда вдруг взялся в ней этот шик, это чисто мужская развернутость, эти притоптывания, эти смелые повороты, гордые позы?

И опять-таки я не заметил в ней ничего деланного: танцовала настоящая полька, в крови своей носящая движения подобного рода.

Конечно, шумный успех. Восторженные лица. Требования повторений.

Ольга Осиповна знала, очевидно, как распределять свои силы, и следующим нумером она поставила опять вальс, но вальс Шопена.

«Что же она будет с ним делать-то? — думаю. — Ведь вальсы Шопена танцовать в такт нельзя. В них нет одинакового ровного, от начала до конца ритма».

И Ольга Осиповна как бы ответила: «А мне и не надо этого. Я умею не только вальсировать, но я умею и изображать музыку и жить в музыке и с музыкой. Я вижу ее. Ведь и она живет. В ней есть образы».

И в самом деле, в шопеновском вальсе Ольга Осиповна сумела отойти от танца, как такового, от шаблона танца, от отбивания такта, она ухитрилась нарисовать целую живую картину. Перед нами была очаровательная милая девушка, полная самых разнообразных переживаний. То ей было грустно, она едва

выносила одиночество, она ждала кого-то. То в ней пробуждалась надежда и ее охватывала радость, — загорались глаза, всё лицо дышало восторгом, — она порхала и прыгала... То снова потухала, задумывалась, от нее снова веяло печалью и безнадежностью.

За вальсами последовал ноктюрн, тоже Шопена. Тут совсем уже не было танца. И я не знаю даже, как выразить словами, что же тут было? Помню только, что перед нами была разыграна тоже целая сцена и тоже сцена девушки. Красивейшая музыка создавала настроение и служила фоном, на котором одинокое юное существо переживало сердечную драму. Вся фигура этой девушки — лицо, глаза, шаги, движения — всё говорило о том, что она любит и любит безумно, всем сердцем. Но взаимности у нее нет и она невозможна. Музыка привела ее к тому, что она постепенно теряла жизнерадостность и, в конце концов, убитая безнадежностью, медленно ушла с эстрады. Как это было правдиво и искренне! Как трогательно! И какой восторг это вызвало в публике!

Повторяю, танца не было (и не могло быть без танцовальной музыки). Была молчаливая драма на фоне музыки. Было «изображение» музыки, иллюстрированная музыка.

Последним номером этого отделения был вальс «Valse Triste» Сибелиуса. Но какой! К музыке северного композитора О. О. Преображенская сумела подойти трагически. Она сыграла танцующую, но умирающую женщину. Женщина задыхается от удушья и всё-таки не сдается и силится танцовать. Но силы ее слабеют, болезнь мало-помалу побеждает и, в конце концов, женщина падает мертвой.

Я раскрыл рот от удивления. Такой смерти на сцене я не видывал!

Зал был завоеван Ольгой Осиповной. Аплодисментам и вызовам не было конца. В антракте в артистическую к ней бросились люди. Их не допустили, слава Богу, прося придти по окончании всей программы. Наступил антракт.

Я прошел к Ольге Осиповне. Мне-то уж можно было, разумеется. И я выразил ей всё, что в тот момент чувствовал. Я благодарил ее за то, что она показала мне музыку, которую я с детства люблю и знаю, но которую я никогда еще не видел. Мне теперь только стало понятно ее содержание, но я не думал, что это можно достигнуть без слов, одними движениями...

Говорил я, конечно, несвязно, но мои слова были, должно быть, достаточно искренни. Они понравились Ольге Осиповне, она улыбнулась и обещала в будущем показать много другого и по-другому.

— По-настоящему, — сказала она, — нужна сцена, кулисы, освещение и проч. В зале многое пропадает.

Во втором отделении снова пел я и снова выступала Ольга Осиповна. На этот раз она поразила зал техникой классического танца, всевозможными вариациями, «пиццикато», а также народными танцами: норвежским танцем и Русской.

Это первое наше совместное выступление в Вологде имело совершенно определенный успех. Никто не нашел ничего странного в сочетании «тенор и балерина». Практически правильной оказалась и форма нашего выступления, и мы решили держаться ее и в будущем. Предстояло лишь кое-что изменить и переставить, что мы потом и сделали.

На следующий день мы двинулись на Вятку, Пермь, Екатеринбург, Челябинск. И почти все наши выступления стали устраиваться уже в театрах, на сцене, —

иногда в сукнах, иногда на фоне нейтральной декорации: леса или сада.

Не помню, в каком именно городе, случилось мне за кулисами поить чаем Ольгу Осиповну, только что убежавшую со сцены под гром аплодисментов после головокружительного танцевального номера. Она была в прекраснейшем и веселейшем настроении, наскоро пила чай из моих рук и без умолку болтала всякие глупости и без конца хохотала.

И вдруг раздались звуки музыки следующего по программе номера — этюд А. Скрябина, Ор. 1. Ольга Осиповна спохватилась, что опоздала к выходу и, сделав еще глоток горячего чаю, накинула себе на голову и на плечи черный кружевной шарф и, всё еще смеясь, бросилась ко второй кулисе, чтобы из нее выйти на сцену. Мне же сцена была видна из первой кулисы.

То, что предстало моим глазам, изумило меня до крайности и я никогда не забуду полученного впечатления. Передо мной, направляясь к урне посреди сцены, медленно проходила совершенно незнакомая мне женщина, лишь отдаленно кого-то напоминавшая. Мне был чужд весь ее облик... Вся ее фигура, лицо, движения, были преисполнены безысходной скорби. Ее взгляд, устремленный на «дорогие останки» в урне, отражал бесконечную тоску и любовь.

Когда же она под раздирающие душу аккорды подошла вплотную к урне и, ломая руки, склонилась и застыла перед ней, я не мог ни оторвать от нее глаз, ни... удержать катившихся у меня по щекам слез...

Аккорды замерли... В зрительном зале царила характерная глубокая гробовая тишина. И лишь спустя несколько секунд потрясенная, как и я, публика разразилась бешеными рукоплесканиями. А Ольга Оси-

повна поднялась, как ни в чем не бывало, приветливо и много раз раскланялась с публикой, послала ей воздушный поцелуй и прибежала опять ко мне «дурить» и пить чай.

Тут только понял я, какая большая артистка Преображенская. Она так просто и так выпукло показала мне, что искусство, действительно, не в том, чтобы плакать, когда тебе хочется плакать, а в том, чтобы плакать, когда тебе хочется хохотать. И наоборот!

И как ново, как удивительно для меня было то, что такое искусство с необычайной силой показала мне... балерина!

По мере дальнейших наших концертов я стал еще внимательнее присматриваться к ее «номерам» и они мне всё больше и больше нравились. А она начала прислушиваться ко мне, что пою и как исполняю. И кончилось всё это тем, что у нее отобралось любимое из моего репертуара, а у меня — из ее.

Она, например, говорила мне, что я до слез ее трогаю исполнением ариозо Германа («Прости небесное созданье») из «Пиковой дамы» и воодушевляю ее «Баркароллой» Грига, а я с ума сходил от ее ноктюрнов и от «Valse Trieste» Сибелиуса.

И чем дальше мы ехали, тем больше привыкали друг к другу, и нам стало казаться, что наши выступления носят именно совместный характер, — мы дополняли друг друга. И в ряде следующих городов (Уфа, Самара, Сызрань, Саратов, Екатеринослав, Пенза, Тамбов, Воронеж, Харьков, Курск) — наши концерты оценивались уже не как простой дивертисмент, а как нечто целое, спаянное какой-то внутренней связью.

— Какой интересный вечер! — говорили нам.

И я стал успокаиваться, чувствовалось всё боль-

шее и большее удовлетворение от поездки. И мы дошли до того, что стали держаться какой-то «стильности» программы. Например, я пел отделение исключительно Чайковского и Ольга Осиповна танцовала Чайковского (преимущественно из его балетов); я — Грига и она Грига и т. д. Получалось совсем уже не обычно и ново по замыслу.

Громадную роль при этом сыграл наш молодой пианист А. И. Лабинский. Я знал его еще 14-летним мальчиком. Я был уже на сцене, а он учился в Петербургской консерватории. Он приходил ко мне в дом и мы с ним много «музыканили» и тогда уже подружились. Вспоминаю, как у него шевелились уши от удовольствия, когда я ему предлагал поиграть что-нибудь «вкусное». Между прочим, он еще мальчиком поражал меня умением «читать ноты с листа». Говорили, что на всю консерваторию было двое таких — Лабинский и некий англичанин.

В вечерах с О. О. Преображенской Лабинский как-то особенно подошел к нам. Будучи человеком очень способным, он быстро охватил и наш репертуар и наши настроения и удивительно спаялся с нами. Играл ли он соло, аккомпанировал ли, — чувствовалось, что он «наш» до конца. Он ничем не нарушает целостности наших вечеров, мы не двое, а трое в музыке...

Так мы и стали концертировать дальше и, закончив одну поездку, отправились спустя некоторое время и в другую. Мы проехали всю необъятную Сибирь — до Владивостока и обратно, и всюду нас сопровождал шумный успех. А позже, когда мы попали в эмиграцию, мы и за границей не раз выступали втроем...

Когда-нибудь попробую рассказать и обо всём этом, а пока что у меня на очереди рассказ и еще про одну поездку с О. О. Преображенской, совершенно исключительную по своему характеру и заданиям.

Пришла революция. Наступило лето 1917 года. Временное правительство слабело с каждым днем и металось в бесплодных попытках спасти положение.

Нас, артистов, пробовали вовлекать тогда в так называемую «Ордуха» (т. е. организацию духа). Мы должны были состоять в особых командах, готовых по первому требованию выезжать в тот или иной полк и устраивать там концерты.

Наряду с этим из военно-обязанных артистов составлялись так называемые «Лао» (т. е. летучие артистические отряды) для обслуживания фронта.

Ничего путного из этого не получалось. Выступления по петербургским разнуздавшимся полкам никакой «организации духа» принести не могли. А пресловутые «Лао» сами способствовали развращению и разложению фронта. Они привозили солдатам низкопробные развлечения: ставили отрывки из опереток, пьесы, вроде «Ворона в павлиньих перьях», с куплетами фривольного содержания, соответствующие танцы, рассказывали скабрезные анекдоты и проч.

В противовес всему этому безобразию некоторой группе артистов удалось сорганизовать совершенно особенную поездку на фронт. Она должна быть отмечена, как первая и единственная свободная попытка подойти к фронтовой солдатской массе без всяких подделок под ее вкус и без угождения эпохе.

Ядром этой группы явился Передвижной театр П. П. Гайдебурова с ним самим во главе. При помощи больших связей в военном министерстве удалось целиком сохранить всю труппу, а в добавление к ее спектаклям присоединили наши концертные выступления (О. О. Преображенская, А. И. Лабинский, как пианист-аккомпаниатор, и я).

Министерство ничем не стесняло нас ни в выборе

репертуара, ни какими-либо специальными предписаниями.

Нам дали для поездки отдельный вагон с правом жить в нем на стоянках и прицеплять его, как служебный, к любому поезду по мере нашей надобности.

Мы приезжали в прифронтовые города (Ревель, Псков, Полоцк, Молодечно), давали в них спектакли и концерты для публики и этим существовали и ежедневно выезжали на автомобилях в различные воинские части и там играли и пели бесплатно для солдат.

Конечно, мы «привередники»: нам непременно подавай хоть какое-нибудь, но закрытое помещение и в нем — сцену, а для концертов нужно было еще и рояль привезти.

В том или ином виде всё это мы, разумеется, и имели, но до самых окопов с подобной затеей добраться было нельзя. Самое большее, где удалось побывать, это на второй линии укреплений.

Ясное дело, что у нас всюду были «полные сборы», — солдаты до отказа переполняли спектакли и концерты. При входе каждый солдат получал анкетный листок («Солдатское слово об игре», «Солдатское слово о пении и танцах»). В нем стоял ряд вопросов: «получили удовольствие или вам не понравилось?» или еще что-нибудь. Если удовольствие, то «что понравилось — какие места в пьесе или какие вещи в концерте?» «что хотели бы видеть и слышать в следующий раз?» и т. д.

Перед выступлением мы разъясняли солдатам, что они увидят и услышат, и просили их не стесняться и выражать свое мнение в анкетных листках откровенно. А неграмотным было предложено ставить крестик, если понравилось и кружок если не понравилось.

За полтора месяца нашей поездки (как раз пе-

ред большевистским переворотом 25 октября 1917 г.) нам удалось показаться нескольким десяткам тысяч солдат и собрать около 50.000 анкетных листков. Они оказались интереснейшим материалом. Мы с жадностью читали и перечитывали его, написали ряд отчетов и статей об этом в газетах того времени, и вот что обнаружили.

Среди фронтовых солдат существовало два течения: одни нас всячески приветствовали, другие были равнодушны и даже склонны к протесту. К сожалению, второе течение почти не поддавалось учету. Оно молчало и не доверяло (фронт тогда ни в чем не доверял тылу, а мы ведь из тыла). О существовании его мы судили лишь по некоторой небольшой части протестующих против нас ответов в анкетных листках. Но зато постановка вопроса в некоторых из них была поистине трагическая.

Вот несколько образцов таких ответов:

«Подобная работа на фронте вовсе не желательна».

«Нам не годится. Это нас мало веселит. Время разъезжаться по убогим и разоренным деревням, где голод и холод наступает, плач жен и детей».

«Господа артисты, ваши удовольствия нам пользы нет, а только одна разврата. Вы в нашей крови ищете удовольствия. Это не удовольствия теперя, а это анафема».

«Господа артисты, вы приехали не нас развлекать, а только голову забивать. Прошу скорей от нас уезжайте в тыл».

«Просим принять лучше меры к концу войны».

«Мы вас просили бы разъяснить — как соловья баснями кормят или нет?»

«Это веселится один флотский солдат. У него одежда чиста и руки чисты. Посмотрим, что дальше будет».

Есть ответы, порожденные пропагандой против нас, приезжих из тыла. Первое, с чем мы сталкивались на фронте, были митинги протеста против нас. Кончилось тем, что солдаты нам писали:

«Буржуйское. Это им нужно...»

«Интересуемся больше в народной республике и равноправии».

«Желали бы слышать только об интернационализме и цивилизации».

«Буржуев этих надо уничтожить, как мышь, забежавшую в нору, и просветить солдат социал-демократ. форме и ясно и откровенно».

Были озорники, которые писали:

«Дурачье-танцовальщики». И на этом же листке: «Просим почаще навещать».

«Ничего интересного». И тут же: «Бог помощь, товарищи!»

Изредка попадались и нецензурные ругательства.

Большинство солдат, однако, писало нам совсем по-другому:

«Радуемся, что нас не забывают».

«Я получил от игры вашей удовлетворительность, где и чувствовал себя лишенным тех нерадений, которые были до посещения ваших игр».

«Для нас удовлетворительно и поднятие уныния нездоровых нервов».

«Мы получили научное развлечение»... «Чувствительная благодарность»... «Солдатское спасибо»... «5», «5+», «Научный вид»... «Хорошо»... «Удовлетворительно»... «Удобряю»... «Удовольствие»... «Ничего»... «Польза»... «Отдых»... «Пользительно»... «Прилично»...

На вопросы, нет ли утомления или неудовольствия отвечали всегда отрицательно.

Два слова относительно нашего репертуара.

Из пьес ставили «Женитьбу» Гоголя, «Не всё коту масленица» Островского и «Телль» Рене Моракса.

Когда нельзя было поставить спектакля, его заменяли чтением, преимущественно рассказов Чехова.

Я пел почти каждый раз «Ель и пальму» Римского-Корсакова, его же «Редеет облаков летучая гряда», песню Индийского гостя из оперы «Садко» и песню Тучи из оперы «Псковитянка», а также «Спи, моя красавица» из «Майской ночи». Из других композиторов: «На нивы желтые» и «Соловей» Чайковского, романсы Мусоргского: «Где ты, звездочка», «Калистрат», «По над Доном сад цветет» и народные песни: «Прощай радость — жизнь моя» — гармонизация Каратыгина, «Как за речкой, братцы» и «Пойду ль, выйду ль я» из сборника Лядова.

О. О. Преображенская исполняла вальсы, мазурки и ноктюрны Шопена, этюд Скрябина ор. 1 (сцена с урной), музыкальную табакерку Лядова (движения куклы), «Птичку» и «Норвежский танец» Грига и «Русскую» в боярском костюме.

Предварительно и самой О. О. Преображенской, и нам всем за нее было страшно. Думалось, как-то фронтовые солдаты отнесутся к «царской балерине»? Оказалось, что мы волновались напрасно. Вот как солдаты писали о Преображенской:

«Я первый раз видел подобное Божеству».

«Танцы понравились, в особенности лицо артистки»...

«И танцорка ваша мне понравилась, так что я оченно разочарован (!) ею и хотел бы видеть в другой раз».

«Продолжайте свою карьеру. Фамилии сообщить не могу»...

На вопрос что понравилось отвечали:

«Больная барышня» (Сибелиус)... «Танцы во вре-

мя болезни»... «Изображение мёртвой девы»... «Плач по покойнике» (этюд Скрябина, сцена с урной)... «Ночное свидание».

Понравились «гримасы лица», «фигура», «танец артистки на пальцах», «жестикулирование рук и лица»...

«А для О... царства не имею,
Короны не ношу,
Одно сердце имею
И то его дарю»...

«Желательно, чтобы в следующий раз танцовщица танцовала с клоуном»...

И только один солдат — повидимому, из староверов — разразился фразой:

«Преображенской не надо... Это — содомский грех»...

Ольга Осиповна этот отзыв сочла наилучшим. И мы с ней до сих пор, до поры, когда пишутся эти строки, хохочем над ним.

Вот как еще писали солдаты:

«Было интересно и задумчиво хорошо»...

«Не только смотрел, ну даже переживал... Большое спасибо, товарищи!»

Вначале нас называли «господа-артисты», но постепенно мы превратились в «товарищей».

«Я получил от игры вашей удовлетворительность и поднятие уныния нездоровых нервов»...

«Я ничего не понимаю, но я с большим удовольствием прослушал»...

«Мы получили научное развлечение»... «Я никогда не видал ничего подобного, — плакал»... «Утешение»... «Воспоминание»... «Понял жизнь»... «Удовольствие»... «Если бы вы знали, как тяжело на сердце моем, точно

камень тяжелый. А во время спектакля у меня всё отлегло и про всё забыл»... «Легкомысленно на душе почти всякому»... «(получил) Разбуждение военного сердца»... «Вспомнил всё хорошее»... «Приятное пасхальное впечатление произвело пение»... «Пробуждение сердца моего даже пожилого»... «Я ничего не понимаю, а чувство, которое испытал, оно мне неведомо»... «Продолжайте — хорошо!»... «Продолжайте товарищи-артисты!»... «Да хранит вас Господь!»... «Желательно, чтобы еще показали»... «Можете продолжать!»... «Продолжайте, если у вас время есть»... «Просим продолжать, если это будет возможно свыше!»... «Желательно выслушать весь ваш искусственный липертуар»... «Жить вам до ста лет!»... «Покорнейше благодарим за ваше тяжкое занятие!»

«Величайшая моя просьба, — идите там, где темнота и бедность и кто не видали и не слыхали красы искусства. Это — мы Русские воины. Очень мало из нас видели что-нибудь научного... Выросли мы в деревне-пустыне и там бы и умерли, но война нас оттуда вырвала. Сейчас мы все в кучке... Не медлите ни минуты и делайте для нас всё возможное. Ведь в нас хотят уничтожить всё. Спасайте!».

«Может хоть это поможет избавиться от охватившего весь народ отчаяния»...

«Артист дает солдату много нравственности, укажет ему дорогу в просветительный свет!».

«Товарищи-артисты, осветите нам как надо жить чтоб не мешать другим?».

«Товарищи-артисты, я желал бы получить от вас этой драмы список, так как я любитель у себя в деревне делать разные деревенские драмы»...

«Сегодня в первый раз за 4 года войны вы обрадовали молодого солдата».

«Вы даете нам чувствовать весну».

«Просим не смущаться, что во время игры в самых глубоких местах мы кашляем... Это — следы окопов».

«Приобрести более обстановки и продолжать».

«Просим впредь за всяко время!»

«Вы можете поднять дух у нас, — сделать новый молодой!»

«Знайте, товарищи-артисты, вы спасаете нас, а вместе с тем и страну!»

«Я очень счастлив, что видел такую картину и ухожу в слезах».

«Товарищи-артисты, ваша труппа для солдатской массы необходима. Вы открываете глаза солдатам».

— (что получили?..) «немалое печальное удовольствие»...

«До сих пор к киятрам я не очень имел симпатии, но теперь я полюбил его».

«Продолжайте свое святое дело, оно нам нужно, как солнце».

«Творцы науки, культуры и света! Мы ждем вас к себе! Это вы только можете указать нам те пути, которые укажут счастье и свет!»

— (понравилось) «Тихое пение без музыки (запев песни Тучи из оперы «Псковитянка») и «Калистратушка» («Калистрат» Мусоргского).

«Особенно с чувством исполнена последняя вещь (этюд Скрябина сцена с урной). Я вытер слезы на глазах... Ура вам! Ура пианисту! В добрый час! Счастливый путь!»

«Просим продолжать начатое дело!»

«Как можно больше объяснений!»

«Ваша идея должна быть отмечена на страницах истории своим подобным выступлением».

«Придет ли такое время, когда все мы опять будем веселы?»

«Товарищи! Нельзя ли так соединиться, чтобы достичь этих радостных дней?»

— (чего хотели бы в будущем?) — «Нам нужен не цирк, не дребедень!»

«Очень желательно познакомиться с трудами наших писателей. Будем вечно благодарны».

«Желательно такое искусство, какое оно есть, не снизывая!»

«Лучшей наградой вам будут те огоньки, которые засветятся в деревнях от зажженных вами душ».

«Где же вы были раньше с такими пьесами, когда она так трогательно отдается на сердце?»

«Когда пели, то я как будто унесся в пространство и забыл про всё окружающее».

«Крепко жму всем руку».

«Всех вас целую».

«Желательно что-нибудь петь из жизненных фактов».

«Мне ни разу не приводилось видеть настоящей игры на сцене и потому я к киятрам не очень имел симпатии, но теперь я совершенно другого мнения».

«Желательно было бы петые вами песни отпечатать во многих экземплярах для распространения».

«Нашлись благородные люди, которые за четыре года войны один раз утешили меня. В тот день я нашел, т. е. слышал и видел что-то напоминающее. От души благодарю вас».

«Всё понравилось, но песня отличилася».

«Нравится балет ввиду того, что изображает жизни».

«Как певцу, музыканту, танцорке кроме благодарности и пожелания всего хорошего больше ничего».



С. П. ДЯГИЛЕВ

В Мариинском театре была у меня моя любимая «тенориха» — меццо-сопрано Елизавета Федоровна Петренко (по мужу Миротворцева). Она хохлушка из Ахтырки Харьковской губернии, необычайно эффектная со сцены и очень милый человек в жизни: живая, веселая хохотушка. Хохотала всегда до слез.

Это — почти бессменная моя Ганна в «Майской ночи». «Калиночка красная», как ласково называет ее Левко в опере и как я называл ее и вне сцены. Это — Кончаковна в «Князе Игоре», Марфа в «Хованщине», княгиня в «Русалке». Здорово мы спелись с ней в этих операх. Еще лучше разделывали наши с ней ансамбли на сцене. Мы много работали вместе, то у нее, то у меня на дому.

И нас, конечно, заметили, как «пару» и в театре и в публике. И часто дразнили: высказывались намеки и предположения с улыбочками, мне говорили не иначе, как «Ваша Петренко», — ей — «Ваш Александрович»... А однажды я получил даже письмо, в котором значилось:

«Было там (т. е. в Мариинском
театре) ему виденье,
Непонятное уму:
Дама, просто загляденье
И как раз под рост ему».

(Петренко была очень высокого роста).

Нас с ней всё это забавляло и мы вместе решили намеков не отрицать. Наоборот подтверждать их.

Подтверждали и говорили: «Конечно, конечно! Да разве вы этого не знали?»...

Мы рассудили правильно: намеки сразу ослабевали, постепенно теряли свой смысл и, в конце концов, прекращались...

Так вот раз моя «Калиночка» («Петреночка» тож) говорит мне, что меня хочет видеть С. П. Дягилев и просит зайти к нему в гостиницу «Астория».

— Дягилев? Меня? Зачем же?

Петренко ответила уклончиво:

— Сходите, — говорит, — от него всё сами и узнаете!

Дягилев был человеком громадного значения. Он возглавлял ряд художественных предприятий, которые удивляли весь мир и за которыми трепетно следила и вся Россия. Он устраивал за границей выставки так называемого «Мира Искусства», русские балетные и оперные спектакли с участием Шаляпина и других видных русских артистов. Е. Ф. Петренко пела за границей у Дягилева в течение уже нескольких сезонов.

Когда она заговорила со мной о нем, мне стало ясно, что судьба опять собирается меня баловать: Дягилев, несомненно, хочет что-то предложить и мне, — вероятно, поездку в Париж. При одной мысли об этом я внутренне подпрыгнул от радости, т. к. хорошо знал, что он приглашает далеко не всякого, он очень выбирает людей.

На другой же день я был у него. Впечатление самое приятное. Он красавец-мужчина средних лет, высокий, видный брюнет с чрезвычайно шедшим к нему «коком» седых волос надо лбом. Им любовался весь Петербург на выставках и театральных премьерах.

Меня он встретил в высшей степени приветливо и любезно. Усадил, много расспрашивал, что я делаю, над чем работаю и, в конце концов, действительно, предложил мне на предстоящие два месяца — май и июнь 1913 г. — поехать в Париж и Лондон и принять участие в двух операх: в «Борисе Годунове» и в «Хованщине» с Шаляпиным во главе. При этом он подчеркнул, что его особенно интересует партия Юродивого в «Борисе Годунове». По его мнению, она мне удалась, и вот теперь и он, и Ф. И. Шаляпин — оба вместе — хотели бы, чтобы я ее пел за границей.

Я вторично внутренне подпрыгнул от радости. И мне не оставалось ничего другого, как поблагодарить Дягилева за лестный отзыв обо мне и за предложение, и согласиться его принять (кстати, на очень хороших денежных условиях). Мы расстались друзьями.

Партия Юродивого, в самом деле, мне как-то особенно подошла. Когда ставили «Бориса Годунова» в Мариинском театре, на ней настоял А. П. Петровский (он сам когда-то играл Юродивого в драме), и мы с ним особенно ею и занялись. Я ее очень полюбил, несмотря на ее «микроскопические размеры» и много-много раз потом исполнял ее за границей.

Перспектива побывать в Париже, разумеется, меня очень интересовала, и я всё просил Е. Ф. Петренко рассказывать мне про него и про то, что нас там ожидает. Она с удовольствием это и делала, тем более, что сама увлекалась Парижем. Говорила о необычайной его красоте и нарядности, о многогранной кипучести театральной жизни в нем, об элегантности публики и т. д.

Но главное, она рассказала мне о том, кто такой С. П. Дягилев и из чего слагается его деятельность за границей. Это не просто предприниматель. Это идейный человек очень большой культуры, необычайно

знающий и любящий Россию. Ему в профессиональной области устроителя пришлось на опыте столкнуться с заносчивостью Европы по отношению к нам, с ее постоянным взглядом на нас свысока и вечным вопросом «что могут дать миру какие-то русские?»

Не стерпело этого горящее патриотизмом сердце Дягилева, и однажды он решил показать прежде всего Парижу и Лондону, на что способна Россия и каковы могут быть формы Ее Искусства. Он начал с выставок и постепенно перешел на музыку и театр.

В мае 1907 года в Париже в «Grand Opera» под покровительством особого созданного Дягилевым Высокого русско-французского Комитета была устроена серия из пяти исторических русских концертов. В качестве исполнителей были приглашены блестящие артистические силы: Артур Никиш, Иосиф Гофман, Глазунов, Рахманинов, Феликс Блюменфельдт, Фелия Литвин, Ф. И. Шаляпин и ряд других видных артистов Императорских театров и все они вместе взятые представили перед изумленной и ничего не ожидавшей европейской публикой удивительную картину развития музыкального творчества в России. Тогда были исполнены с оркестром крупнейшие произведения Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова, Бородина, Лядова, Глазунова, Мусоргского, Скрябина. Этот сезон явился событием в музыкальной жизни Парижа. О нем восторженно заговорила лучшая французская пресса. (Е. Ф. Петренко показала мне тогда несколько восторженных отзывов во французских газетах за май 1907 года).

Успех первого русского сезона побудил Дягилева в следующем 1908 году дать в «Grand Opera» уже не концерты, а зрелище: оперу «Борис Годунов» с Шаляпиным во главе и по-русски. Все участники были русские, выписан был и хор Императорского Московского Большого театра. «Борис Годунов» прошел семь раз...

Шикарная публика. Битковые сборы. Газеты писали потом о «незабываемых вечерах Бориса».

В 1909 году Дягилев пошел еще дальше: он снял театр под ежедневные русские спектакли на целый месяц. Оперные спектакли чередовались с балетными, а иногда и соединялись друг с другом. Состав артистов тех и других был первоклассным. В балете фигурировали имена Анны Павловой, Каралли, Карсавиной, Лопуховой, Феодоровой, Шоллар, Мордкина, Больма, Фокиных, Нижинского, а в опере пели виднейшие артисты Императорских театров, опять-таки начиная с Шаляпина, хор Московского Большого театра, ставил оперы А. А. Санин, дирижировали Купер и Черепнин, художник — А. Бенуа.

Париж был поражен тогда непревзойденной постановкой целого ряда никогда не шедших балетов, вроде «Павильона Армиды», «Клеопатры», «Сильфид» и, главное, Половецкими плясками в опере «Князь Игорь» Бородина в постановке М. Фокина.

Оперы же были представлены первым актом «Руслана и Людмилы», IV актом «Юдифи» Серова, Половецким станом «Князя Игоря» и целиком оперой «Псковитянка» Римского-Корсакова, выдержавшей семь представлений.

— Успех этого сезона я не могу назвать иначе, как триумфальным, — продолжала Е. Ф. Петренко, — и мне кажется, что этому в очень большой мере способствовала особая психика русских артистов. Все они, начиная с Шаляпина, стали за границей какими-то другими: подтянулись, перестали капризничать, стали интересоваться ходом спектакля в целом, и даже были готовы всячески помогать Дягилеву — исполнить в случае надобности и второстепенную или не совсем свою роль, а то так и две партии в одной опере. В России их на это ни за что бы не подбить! Каждый

работает не за страх, а за совесть, каждый чувствует себя ответственным за то, что он делает, и за то, что получается у всех вместе: в каком виде мы показываем Россию за границей!

Три следующих сезона 1910, 1911 и 1912 гг. — Дягилев отдал исключительно балету. Лучшие художники — Головин, Бакст, Рерих, Судейкин — и исключительная по составу труппа балетных артистов создали в Париже небывалые празднества русского хореографического искусства и буквально ошеломили Париж как непревзойденным мастерством исполнения, так и новизной репертуара. Наряду с «Карнавалом» Шумана, «Сильфидами», «Клеопатрой» великолепно были поставлены «Шехерезада» Корсакова, «Тамара» Балакирева, «Жар-Птица» и «Петрушка» Стравинского и, как вершина всего, опять-таки Половецкие пляски из «Князя Игоря». Пресса, захлебываясь от восторга, только и писала, что о русском искусстве. Публика же попросту сходила с ума и ее энтузиазм и овации превзошли всё, что только можно было себе вообразить.

С громадным интересом вслушивался я во все эти рассказы, вдумывался в них и всё старался себе представить, что же будет в Париже в этом (1913) году? Предстоял восьмой русский сезон Дягилева. Как провести его, не уронив русского имени и не разрушив того, что было достигнуто за ряд лет кропотливым упорным трудом?

Поездка в Париж и Лондон к Дягилеву, конечно, незабываемая. Прошло вот уже сорок лет, а я ее помню в деталях. Она не похожа ни на какие другие поездки.

В ту пору ездить можно было свободно, без всяких виз и с большим комфортом. Из Петербурга на Эйдкунен-Вержболово, оттуда на Берлин и из Берлина

утренний прямой поезд, приходивший в Париж вечером того же дня (через 12 часов).

Для меня лично поездка была событием сама по себе: я в первый раз ехал в невиданную еще мною страну, в чудесный город по делу огромного интереса. И я долго готовился к поездке, вдумывался в предстоящие всем нам задачи. Кроме того, я составил для себя лично целый план того, что необходимо в Париже видеть и осмотреть.

Однако, въехать в него я как-то не сумел. Я попал в Париж, как говорится, с черного хода... Приехал в дождь и тьму. Еле нашел такси. Привезли меня к моим друзьям куда-то на Монмартр.

Мы громко болтали вечером после 10-ти часов. Соседи начали демонстративно стучать в стену (не даете спать!..) и мне это сразу очень не понравилось. Я и не встречался никогда с этим. «Неужели же в Париже, — думал я, — настолько плохие постройки, что через стену всё слышно?»

Мы поздно легли и я не сразу уснул с дороги. Но утром необычайно зашумела улица. Через тонкие рамы неслись какие-то невероятные крики, звон колокольчиков, звуки трубы. Кричали стригуны собак, точильщики, тряпичники и еще кто-то... Спать было окончательно нельзя. Встал я злым и изломанным и подумал: «Вот так Париж — мировой город!».

И не успел я выйти на улицу, как она меня «угостила» дальнейшими звуками и зрелищем никогда мной не виданной Монмартрской утренней торговли. Что это? Что это? Опять всё кричит, свистит... Развязные продавцы надорванными голосами зазывают покупателей к лоткам. А на лотках — горы зелени, овощей, картошки, рыбы, морских и пресноводных моллюсков (по-моему, совсем несъедобных)... А кругом по земле — груды отбросов, стебли и листья ка-

пусты, салата, морских водорослей, в которых привезли рыбу, и бешеные потоки мчавшейся около панелей воды...

Такого шумного и, как мне тогда показалось, беспорядочного рынка я тоже никогда не видел, и это опять не подходило к моему представлению о «мировом городе».

Но, главное, нет и не видно было ни одной нашей афиши! И меня охватило не только уныние, но полнейшее разочарование в Париже.

В голове рой самых мрачных мыслей: «мы влетели», «нас подвели», «куда нас понесло в мае месяце»... «Разве можно весной заниматься театрами? В России в это время всё закрывается»...

Позже я понял, разумеется, до какой степени я не имел представления о парижской жизни. Я и не подозревал тогда, что в мае здесь только и начинается настоящий «сезон» с расчетом на самую широкую публику... А афиши (да еще какие огромные!) расклеиваются здесь только на особо отведенных для этого местах и преимущественно в центре города.

Это всё я потом и увидел, как и вообще увидел совсем другой шикарный Париж с его дивными авеню, площадями, панорамами и перспективами улиц и Сены, с его зданиями, магазинами, с бездной вкуса во всём, начиная с огромных выставок и кончая миниатюрными витринками самых обыкновенных магазинчиков...

На всё, решительно на всё смотрел я потом, «разиня рот»... И сверх всего прочего меня необычайно поразило парижское движение. Ничего подобного я раньше не только не видал, но и вообразить себе не мог.

Поразил меня и театр, в который мы попали. Это был театр Des Champs Elysées. Он еще не был открыт. Открывать его должны были мы, русские.

В театре (он куда больше Мариинского) около 3000 мест и всё очень удобно устроено. Между прочим, удобно не только для публики, но и для артистов. Строители, слава Богу, и о них подумали. Почти каждый из нас получил отдельную уборную. И расположены они хоть и высоковато, но с очень пологими лестницами и пологими ступенями: подымаешься и не устаешь.

Когда я пришел в театр, я встретил там почти уже всех приехавших и был поражен тем, какой большой артистический аппарат прибыл: десять петербургских артистов, пять из Москвы, да восемьдесят человек хористов тоже наполовину петербургских (Мариинского театра), наполовину москвичей (из Большого). Хор уже взяли в работу и с ним и статистами вот уже несколько дней возился изумительный Александр Акимович Санин.

Приехали и художники-декораторы, тоже давно уже здесь работающие, и целая армия балетных артистов-солистов Императорского балета из Москвы и Петербурга и кордебалет, преимущественно из Варшавы, но русские.

И «что шуму, что гуденья» принесли с собой в театр эти люди! Почти все друг друга знают, а кого не знают, знакомятся, и с новыми знакомыми болтают без умолку. Преимущественно делятся впечатлениями от поездки и от Парижа. Большинство — в первый раз за границей.

Конечно, раздается и смех. То смеются над артистом, который, едучи один, ухитрился проехать по Германии с одной единственной, Бог весть как произносимой фразой для вагона-ресторана: «цвей вейх гекохте эйер» и «буттерброд», чего немцы не понимали. То над другим, который никак не может сказать, где он живет в Париже: «Рю... рю... ах, чорт! Как же называется эта рю?»

То группа хористок рассказывает, как они успели уже прокатиться по «метро». Сидят компанией, громко болтают по-русски и хохочут до упаду. А напротив сидит старичок, добродушно их слушающий и улыбающийся... Одна из хористок заметила его и, озорства ради, обращается к нему с фразой: «А ты, пупочка, чему же всё улыбаешься?» А он ей в ответ на чистейшем русском языке : «Да вот давно не слыхал русской речи... Приятно послушать!..»

Однако, рекорд всех этих историй побил рассказ двух балетных (он и она) о том, что случилось с ними при проезде через Германию. Сидели они в купе. Обоим было весело. Болтали, дурили, хохотали, ели шоколадные конфекты и искали, что бы такое выкинуть от безделья....

В том же купе, поодаль от них, в углу сидел человек, углубленный в чтение газет и журналов. Решили его задеть и, поднося ему коробку с конфектами заговорили с любезнейшей улыбкой:

— Ну, ты, немецкая образина, хочешь попробовать русского шоколаду? Это не то, что ваша немецкая дрянь!

А он им в ответ:

— Благодарю вас, я шоколаду не ем!

Казалось бы и конец... Так нет же! По приезде в Париж балетные к своему ужасу, узнали, что господин-то, которого они разыгрывали, оказался дирижером Н. Н. Черепниным, ехавшим в Париж к Дягилеву дирижировать балетными спектаклями...

Нам предстояла в Париже задача провести целиком две русские оперы-трагедии с Шаляпиным во главе — «Бориса Годунова», уже ставившегося в «Grand Opera» в 1908 году, и «Хованщину», еще не шедшую здесь.

Атмосфера постепенно сгущалась и накаливалась. Готовилось нечто весьма значительное. И казалось, что все мы, действительно, стали какими-то другими: все сосредоточены и деловиты, но настроены празднично. Нас объединяет не рука антрепренера. И не материальное ставили мы здесь во главу угла. Перед нами идея — не уронить русского имени, не уронить престижа России. Ради этого, казалось мне, все мы готовы даже на жертву.

Увы! На самом деле это было не так...

Чуть не на другой же день по нашем приезде в Париж в театре была назначена оркестровая репетиция оперы «Борис Годунов», репетиция единственная и полная. И нужна она была для того, чтобы всё «сладить» с французским оркестром, никогда не игравшим этой оперы.

Репетиция сразу пошла полным ходом: приехавшие хор и солисты прекрасно всё знали. На сцене чудесные декорации замечательных художников (Федоровского, Головина и др.), громадная толпа народу (хор и статисты) и над ней царство А. А. Санина. Он уже несколько дней возится с толпой и она уже «живет» на сцене — идет крестным ходом, несет хоругви, осеняет себя крестным знамением, низко по-русски кланяется, падает ниц под икону и, разумеется, стройно поет. Дирижер Э. А. Купер. Мы, не занятые пока в действии артисты, сидим в партере театра, любуемся происходящим и уже достигнутым на сцене. На всё живо реагируем. С нами в задних рядах кресел и С. П. Дягилев. Он шикарно, по-парижски одет: в модном жакете, на голове цилиндр.

И вдруг на сцене заминка, — нехватка одного из солистов, который, повидимому, опоздал на репетицию...

Остановились... С. П. Дягилев подумал с минуту —

как быть? — и потом, сложив руки рупором, обратился к одному из сидевших в первом ряду кресел артисту (знавшему партию) и попросил его примерно так:

— Иван Иванович! Не будете ли вы так любезны сделать мне личное одолжение? Не пропоете ли вы на репетиции то, чего не хватает из-за опоздания артиста? Репетиция у нас только одна и будет плохо, если оркестр не услышит, как это место звучит с пением...

Наступила пауза, после которой сидевший впереди артист, к которому обратился Дягилев, не поворачиваясь к нему, отвечает на весь театр: «Гони монету!»

Наступила вторая пауза, долгая и... омерзительная. Никогда мне, да и никому из сидевших в театральном зале артистов, не приходилось присутствовать при подобной сцене.

Особенно противно было то, что эта хамская выходка была направлена в сторону С. П. Дягилева — человека корректного, воспитанного, джентельмена до мозга костей, оказавшего, к тому же, всем нам большое доверие: нам были выданы авансы на дорогу, да и в Париже мы были встречены первым делом деньгами.

Еще хуже было то, что этой выходкой дело не ограничилось. Позже в Лондоне на этой же почве («гони монету») разыгрался крупнейший скандал с хором... Впрочем, забегая вперед, скажу еще раз, что от рассказа об этом я уклонюсь... Противно!

Репетицию пришлось продолжать, пропустив недостающее.

Всё у Дягилева было поставлено первоклассно, «на широкую ногу». Сам он — барин, в высшей степени приятный в обращении. И заведовавший выплатой нам гонораров у него — барин В. Я. Светлов. Каждую пятницу он аккуратно платил нам золотом. А для услуг к нам был приставлен совершенно изумительный человек —

некий Чаусовский, — который был для нас буквально *всем* и без которого мы просто пропали бы. Он и встречал всех и устраивал всех, перевозил, он и в театре был для нас необходим, — каждый из нас чувствовал себя без Чаусовского, как без рук.

Спектакли Дягилева по своему размаху, богатству и роскоши обставлены были не хуже, чем в Императорских театрах, а в некотором отношении превосходили их. Так, например, в России Императорская опера не имела у себя такого «чудотворца», каким показал себя у Дягилева А. А. Санин. Он был моим учителем сцены вместе с А. П. Петровским, но я никогда и представить себе не мог, каких результатов он мог достичь с несметной сценической толпой и какими средствами!

У него не чувствовалось выучки, у него была подлинная жизнь народной массы на сцене. Всё у него двигалось, ни минуты не стояло на месте, а в нужные моменты кипело и бушевало.

Санин возился с хором и статистами, как никто. Он с ними буквально «пропадал» в театре. Почти каждого он называл по имени и отчеству (и как только он помнил это!), а кто ему особенно был нужен, он звал ласково Лизой, Ваней, Сашей и т. д. Система работы Санина состояла в создании группы коноводов (сценического ядра), за действиями и движениями которых следил хор, разделенный тоже на группы, и каждая из них во всём следовала за своим коноводом.

Часто Санин берет под руку очередную выбранную им наиболее толковую «Лизу» или «Сашу», отводит ее в сторону и разъясняет ей одной смысл ее поведения на сцене.

— Ты, Лиза, не просто баба в толпе. Ты по характеру головой выше всех. Ты баба-бой!.. Ты смелая, отчаянная, озорная... Ты всегда впереди всех, другие

за тобой только тянутся. Ну так, сыграй же ты мне, изобрази на сцене этакую бабу. Море ей по колено... Вся она огонь, темперамент! И нет ей удержу!

Приблизительно то же и так же Санин говорил и другим из намеченных им хористов или статистов. Некоторым назначал роли.

— Ты, — говорит, — будешь атаманом, у тебя и с тобой — целая группа архаровцев. Веди ее за собой! Указывай что надо делать!

— А ты пьян, как стелька, и все твои тоже пьяны, лыка не вяжете, на ногах не стоите, — и т. д.

В результате Санин вливал душу в толпу народа дягилевской сцены, давал им подлинную жизнь, не похожую на обычную мертвечину и трафарет. А когда дело касалось празднеств (коронация, пиршество, шествие), то на фоне изумительных декораций сцена утопала в неслыханном блеске и роскоши костюмов и аксессуаров. Газеты писали потом, что Россия это страна, где все одеты в парчу, где всё залито сияющим солнцем и всё усыпано золотом...

Не моему перу описывать неслыханный и невиданный успех дягилевских постановок. Существует целая литература, рассказывающая о том, как при Дягилеве русское превзошло всё в Париже и в Лондоне, как за ряд лет Россия дала такое и в такой форме, что у Европы точно завеса упала с глаз и она ахнула от неожиданности и восхищения.

Великолепны иллюстрации дягилевских программ — сцены из балетов и опер, сценические индивидуальные фотографии оперных артистов, начиная с Шаляпина и в особенности фотографии артистов балета. Балетные фотографируются поразительно. С какой необычайной выпуклостью их фотографии передают первоклассную технику их тренированного тела, ту или иную интересную позу, изумительную выразительность лица!

В балете наибольшим успехом пользовался В. Нижинский. Критики в один голос называют его гениальным. А рядом с ним Анна Павлова, Каралли, Карсавина, Шоллар, Больм, Мордкин и, разумеется, Фокин с его половецкими танцами.

В опере пальма первенства отдается, конечно, Шаляпину, — этому несравнимому и удивительному певцу-трагику. Газеты, захлебываясь от восторга, сравнивали образы этого оперного певца с образами, созданными мировыми трагиками, и указывали на превосходство шаляпинских. Надо сказать, что Шаляпин был тогда в расцвете сил и таланта. Ему было сорок лет от роду и, по общему признанию, он тогда «превзошел самого себя»: он никогда и нигде раньше не пел и не играл с таким подъемом, как у Дягилева. Его трагические фигуры — Бориса Годунова, Иоанна Грозного, Олоферна в «Юдифи», Досифея в «Хованщине» оставили по себе поистине потрясающее незабываемое впечатление.

Огромным успехом пользовался А. А. Санин. Про него писали, что он не только «замечательный режиссер», «неподражаемый художник», но что он способен создавать сцены, «про которые не знаешь как и рассказать».

Рядом с Саниным совершенно невероятным был успех хора, который не только неподражаемо звучал (иностранцы поражаются преимущественно русскими басами), но который, благодаря Санину, тоже буквально потрясал публику своим поведением на сцене.

Особенно поразительно было разнообразие настроений хора: то он непревзойденно передает горе и отчаяние (хор стрельцов в опере «Хованщина»), то озорство в песне про сплетню в той же опере, то трагедию сжигающих себя людей (финал «Хованщины»), то безудержный и страшный революционный

порыв толпы в сцене под Кромами в «Борисе Годунове».

«Откуда в них эта культура, дисциплина, любовь к пению на сцене?» — спрашивали французские газеты.

До Дягилева ничего подобного Европа не слыхала и не видала на сцене. Она и подозревать не могла, что всё это возможно в театре.

Русский сезон 1913 года тоже был необычайно ярким. Он не уронил, а, наоборот, еще больше укрепил за границей русское имя. В Париже состоялось тогда 16 представлений балета с интереснейшими программами, перед шикарнейшей публикой, переполнявшей театр. В опере же, вместо предполагавшихся 10-ти спектаклей, состоялось 12 («Борис Годунов» и «Хованщина» прошли по 6-ти раз) и тоже при переполненном театре.

Необычайно большой успех был и в Лондоне, несмотря на плохой театр («Drury Lane»). Я не помню в точности числа представлений, но там у нас тоже были добавочные спектакли.

Между прочим, в Лондоне в 1913 году сверх «Бориса Годунова» и «Хованщины» шла еще и «Псковитянка». Как неподражаем был в ней опять-таки Шаляпин в роли Иоанна Грозного, в особенности на коне и в сцене смерти дочери, — и Санин с хорами псковской вольницы!

Дело Дягилева длилось несколько лет. И успех его всё возрастал. И неизвестно, во что бы он вылился, в конце-концов, но его прекратила вспыхнувшая война 1914 года.

Его дело было всего только частным предприятием, частной инициативой. Но — как странно! — его

приходится оценивать теперь, как дело национального и даже государственного значения. В области искусства никто до Дягилева не сумел поднять русское имя за границей на такую высоту! Никому и после Дягилева не под силу, хотя бы в какой-нибудь слабой степени повторить то, что сделано им!

Французы истолковали это по-своему и сказали: «Можно быть уверенным, что имя Дягилева заглавными буквами впишется в историю театра во Франции в XX столетии».

А между тем он был так скромен и так не желал себя афишировать, что никогда в объявлениях не подчеркивал своего имени и не появлялся на сцене при настойчивых требованиях публики рядом со своими знаменитыми артистами — ни с Шаляпиным, ни с Нижинским.

Я встретился с Дягилевым в эмиграции, — в Париже в 1925 году. Он пригласил меня к себе и мы о многом дружески поговорили. Между прочим, он очень приветствовал меня в моей работе (у меня шел тогда уже второй сезон цикла концертов в «Comedie des Champs Elysées» по истории музыки в России, — от простого к сложному) и вдруг спросил, что я думаю о перспективах русской оперы в Париже?

Я был очень смущен и удивлен таким вопросом и в свою очередь спросил его, как это он, человек такого размаха и такого опыта, может задавать мне подобные вопросы? Что ценного могу ответить ему я, всего только певец, никогда не занимавшийся организацией оперных сезонов, да еще за границей?

— Нет, нет, — во́зразил мне Дягилев. — Я вас спрашиваю совершенно серьезно... Я в вас вижу не только певца, но и организатора, человека с инициативой.

— Ах, вот как! — отвечаю. — Ну, хорошо, спаси-

бо... Скажу вам до конца всё, что думаю по этому поводу. Для вас, Сергей Павлович, оперных перспектив в Париже нет и быть не может. Вы начали не с того конца! Вот если бы вы начинали с простых форм оперы (с «Жизни за Царя» и «Русалки») и постепенно переходили бы к более сложному (к «Демону», «Снегурочке», «Евгению Онегину», «Пиковой даме»), тогда у вас были бы большие перспективы. Сейчас же, когда вы так блестяще, с такими силами и таким триумфом показали Парижу вершины русского оперного творчества («Борис Годунов», «Князь Игорь», «Хованщина») куда вы дальше пойдете? Что еще можете вы показать?

Сергей Павлович глубоко задумался и через некоторое время ответил:

— Вы совершенно правы: оперных перспектив у меня нет, и мне не остается ничего другого, как заниматься балетом.

Этот знаменательный разговор я очень часто теперь вспоминаю, в особенности когда приходится наблюдать, что делается за рубежом. Все говорят, что хотят нечто создать в эмиграции, использовать имеющиеся здесь артистические силы и пытаются организовать там и сям русские оперные сезоны.

И все странным образом начинают опять-таки не с того конца, — первой, самой подходящей для постановки оперой почти всегда и всюду считается... «Борис Годунов».

Создать так ничего и не удается.


Ф. И. ШАЛЯПИН

ОБ ИСКУССТВЕ Ф. И. ШАЛЯПИНА

Имя Ф. И. Шаляпина известно всем. Его искусство завоевало весь мир.

По мере того, как время и события уносят от нас его образ, становится необходимым вызывать в памяти как его самого, так и элементы его искусства.

К сожалению, у нас нет иных средств для этого, кроме всего лишь рассказа о нем.

Вот и на мою долю выпадает нелегкая задача рассказать об искусстве этого изумительного человека. (И многие говорят, что это должен сделать именно я, потому что судьба подводила меня к нему довольно близко).

Когда-то, еще мальчиком, я случайно «открыл» его для себя и разинул рот от изумления: для меня перестало существовать всё другое...

Позже мы целой компанией моих сверстников следили за ростом, как нам тогда казалось, «нашего» Шаляпина, и мы гордились им, как кем-то, кого будто открыли-то именно мы...

Потом я потянулся за ним. И наконец, сам того не заметив, я очутился около него, на сцене.

На мою долю выпало особенное счастье: я много-много раз участвовал вместе с ним, как в России, так и за границей (Париж и Лондон) в прекраснейших, настоящих «Шаляпинских» спектаклях-празднествах, ни с чем несравнимых и непревзойденных.

Кроме того, мне приходилось бывать и у него в доме, общаться с ним в обстановке самой обыденной,

человеческой. Я знаю его, например, в огромных охотничьих валенках, сидящим на стуле и всегда что-нибудь интересно рассказывающим со всей непринужденностью и юмором настоящего русского человека.

Таким образом выходит, что материала для рассказа у меня много, рассказать есть что. Я не только много раз видел и слышал Шаляпина в разных партиях, но я мог и наблюдать его, мог сравнивать, а в некотором роде и изучать его творчество на протяжении очень большого количества времени, — в общей сложности в течение, приблизительно, сорока лет.

Тем не менее, при всём этом, я в данную минуту чувствую смущение. Меня смущает прежде всего объем темы, исчерпать которую сегодня не только мне, но и никому не по силам.

Далее я задумываюсь над вопросом — как, каким образом можно рассказать об искусстве человека, которого надо было видеть и слышать?

И еще: откуда взять слов для этого? Ведь за пятьдесят почти что лет Шаляпинского искусства слова-то уже все сказаны, их больше нет... И сказаны они в таком количестве, такими людьми и с такой силой, что, кажется, дальше и идти некуда... Им изумлялась не просто публика, но среди нее лучшие люди — знатоки и ценители: художники, музыканты, скульпторы, историки искусства, профессора, писатели, психологи, короли и императоры. Признание абсолютное и во всём мире... Критика отскакивала от Шаляпина.

Но как странно, как удивительно, что часто самые лучшие слова восхищенного мира по адресу Шаляпина не отражают его искусства.

Не знаю, как кому, а мне всегда кажется не подходящим называть Шаляпина «знаменитейшим певцом», «всемирно-известным могучим басом», «громовым голосом» и проч.

Несмотря на внешнюю правильность подобных

выражений (басом-то он обладал, конечно, и могучим, и известность то у него мировая!), всё-таки дело ведь не только в этом, а в некотором смысле даже и совершенно не в этом.

В искусстве Шаляпина едва ли не самые сильные впечатления были построены совсем не на силе голоса.

Наоборот! Скорее на мягкости, почти что на слабости (!) голоса. А вернее, что зрители и отчета себе в такие моменты не отдавали — какой у него голос.

Кто видел Шаляпина, хотя бы в «Русалке» или в «Борисе Годунове», тот помнит, конечно, как потрясал своей беспомощностью безумный мельник и решившийся на схиму царь Борис.

Одной «громовостью» голоса, разумеется, не объяснишь и еще многого. Почему, например Париж, французский Париж, воздал нашему Шаляпину-иностранцу громадные почести при его погребении? Или почему инициатива чествования его памяти во многом принадлежала и драматическим театрам Европы? В некоторых из них в день смерти Шаляпина представления прерывались и публика приглашалась встать и сохранить минуту молчания, чтобы почтить память только что скончавшегося величайшего актера нашей эпохи?

Но, главное, если идти путем оценки Шаляпина всего только как «баса», то непременно наталкиваешься на какие-то пустяковые разговоры... Начинают, например, спрашивать, неужели его голос был лучше, чем у Коттони, или у Тито Руффо, или у Маттиа Баттистини?

Всё это бесконечно далеко от искусства Шаляпина. В том-то и дело, что сравнивать его не с кем. Сравнение возможно лишь с теми, кто неизмеримо ниже его.

Его искусство стоит совсем особо, и наши слова — бедные человеческие слова! — совершенно не в силах его объять.

Шаляпина надо приять как-то по-иному, счесть за какое-то из ряда вон выходящее явление. Может быть, даже причислить к некоторому чуду, совершавшемуся в области театра на наших глазах.

Однако, говорить о Шаляпине всё-таки приходится. Говорить и рассказывать словами о том, что надо было слышать и видеть.

Как приступить к этому?

Мне думается, что задача моя хоть сколько-нибудь облегчится, если я попробую подойти к вопросу несколько кружным путем и взглянуть на Шаляпина в некоторой исторической перспективе.

ПОЯВЛЕНИЕ ШАЛЯПИНА

Шаляпин появился на театральном горизонте как-то неожиданно, сначала незаметно. И главное, в какую-то неподходящую пору...

В то время (это было в девяностых годах прошлого столетия) в публике серьезно ставился вопрос о праве оперы на существование... Опера не удовлетворяла. Ее персонажи казались нежизненными и ходульными. От нее веяло ложно-классицизмом. Большого интереса это не вызывало.

И вдруг где-то сбоку, сначала в провинции и лишь позже в столицах, но тоже в сторонке, в частных оперных предприятиях стал выступать молодой артист, о котором сразу заговорили.

И произошло нечто необычное. Он начал с того, что казалось неинтересным, выступал в ролях давно всем известных и приевшихся всюду, но выступал так, что эти роли ожили, перестали быть ходульными, а вся опера, весь спектакль из нелепости, из незначащего зрелища с музыкой превратился в театр художественной правды со всеми присущими ему эмоциями.

В то время было неслыханным, чтобы зрители в опере, например, содрогались, плакали и уходили растроганными и потрясенными... А вот с появлением Шаляпина (в возрасте всего только двадцати трех лет) — всё это оказалось возможным.

Стали следить за его образами и убедились, что этот «оперный певец» возвышает оперу до уровня даже не драмы, а трагедии (т. е. самого трудного в искусстве театра), а его персонажи превосходят всё до него виденное где бы то ни было. Образы, созданные трагическими артистами с мировым именем, оказались слабее оперных персонажей Шаляпина.

Если вы видели Шаляпина, то разумеется, никогда не забудете его образов. Если вы сами не видели, то знаете, что другие видевшие не забудут и ничьи иные образы не заменят Шаляпинских.

Многие называют себя счастливыми, что видели Шаляпина. Я встречал и таких, которые говорили, будто они сподобились его видеть...

Шаляпинские — Иван Сусанин («Жизнь за царя»), Мельник («Русалка»), Нилаканта («Лакмэ»), Дон-Кихот, Дон Базильо («Севильский цирюльник») и др. были изумительны по своей человечности.

Его Сатана («Фауст» Гуно и «Мефистофель» Бойто), наоборот, поражал отсутствием человеческого чувства в образе, — один голый анализ, ирония, бездна зла...

А его властелины — Олоферн («Юдифь» Серова), Иоанн Грозный («Псковитянка» — Р.-Корсакова), Борис Годунов — каждый по-своему, но вызывали ведь мурашки на спине зрителей...

Помню, как сейчас, что в ту пору публика растерялась. Она была и восхищена, и ошеломлена, и подавлена... Она не могла понять, откуда это всё в «оперном певце»?.. Таких мы тогда не знали!

И вот из уст в уста стали переходить слова «талант»... «самородок»... «гений»... И люди делали вид, будто этим они что-то себе объясняют.

На самом деле никто и ничего не мог объяснить. Оставалось только, не отрывая глаз, смотреть на Ша-

ляпина и переполнять до отказа все театры, где бы он ни выступал.

И такое состояние продолжалось весьма долго, пока Шаляпин не справил своего сорокалетнего юбилея пребывания на сцене (в 1933-м г.) и пока не вышла в свет (в 1934-м году) его замечательная книга «Маска и душа». В ней Шаляпин как бы приоткрывает завесу и проливает некоторый свет на тайну своего искусства.

ТАЙНА ИСКУССТВА ШАЛЯПИНА

Оказывается, талант-то пришел к нему не сразу. В молодости Шаляпин обнаруживал в себе лишь некоторые довольно обыкновенные способности. У него был хороший голос, слух и музыку он постигал быстро. И только!...

Однако, при первых же попытках применять это на практике целый ряд несчастий обрушился на его бедную голову. То он замечал оскаленные на него зубы дирижера и от него отнимали полученное с большим трудом соло. То его попросту выталкивали со сцены и даже «без всякой деликатности».

Шаляпин стал было приходить к заключению, будто искусство... не его сфера.

«Осрамился опять! Куда же мне? Где же мне? И кто сказал, что я артист? Это всё я сам выдумал. Однако в глубине души, я всё-таки на что-то еще надеялся, хотя сам видел, что человек я к этому делу неспособный».

Если всё это так, если подобные приговоры когда-то выносил себе наш великий Шаляпин, то сами собой возникают вопросы: В чем же дело? Каким же образом позже-то он превратился в фигуру незабываемую? Каким путем он пошел, из каких элементов складывалось и в чем состояла его работа, о которой он постоянно говорит и к которой всех призывает? Какими приемами учился он достигать?

К сожалению, прямых ответов на такие вопросы в

его книге мы не находим. Его книга всё-таки не курс и не трактат. Но в ней много ответов косвенных. По ним и по тому, что мне лично известно о театральной работе Шаляпина, я постараюсь на всё ответить.

Прежде всего заметим, что Шаляпин, несмотря на свою исключительную одаренность (изумительной красоты певучий бархатный голос, рост, сложение, пластичность, сценическая сосредоточенность, ритм, углубленность переживаний и проч.), нашел в себе силы не преувеличивать представления о своей избранности. Он начинал скромно и сразу понял, что «искусство — вещь трудная», и одного голоса и вообще одних выгодных природных данных для сцены мало.

И таланта мало... Сценический талант, как и всякий талант, это не — всё. Он не всеобъемлющ. Он — только «яркая видимость искусства», а искусство требует выучки, мастерства.

«Я не верю в одну спасительную силу таланта без упорной работы. Выдохнется без нее самый большой талант, как заглохнет в пустыне родник, не пробивая себе дороги через пески»...

Шаляпин лишь на склоне дней убедился в том, что он «одарен на все сто процентов... Не могу же я хоть теперь-то не понимать этого».

Вся жизнь Шаляпина была упорной работой над самим собой, — подвижнической, вдали от людей.

«Если я что-нибудь ставлю себе в заслугу и позволяю себе считать примером, достойным подражания, то это самое движение мое, неутомимое, беспрерывное. После успехов, достаточных для того, чтобы вскружить голову самому устойчивому молодому человеку, я продолжал учиться у кого только мог — и работал».

Далее отметим, что из множества связанных с искусством театра проблем Шаляпин сумел выделить

две самых главных и осветить их себе с исчерпывающей ясностью.

Первая из них — где начинается искусство? Шаляпин узнал и понял, что искусство начинается там, где кончается всякое «ваше», всё вам присущее, ваше привычное, повседневное, обычное.

Нет никакого искусства в том, если крестьянин хорошо изображает крестьянина, аристократ — аристократа, весельчак — весельчака, толстяк — толстяка и т. д. Выходя на сцену, нужно совершенно измениться, позабыть, оставить всё свое, всю свою «манеру быть» — ходить, слушать, говорить, смеяться, плакать. Необходимо найти и изобразить именно «не свое», — принадлежащее роли, персонажу.

И вот все, видевшие Шаляпина на сцене, хорошо знают, в какой мере он научился изображать «не свое». Будучи всего только мещанином Суконной Слободы города Казани, выросши в обстановке, в которой он «видел лишь грубые поступки и слышал лишь грубые слова», — до чего, например, он был благороден на сцене! Каким величием, какой «царственностью» отличались и осанка, и поступь, и все движения его царей! Или как оригинален он был в роли Олоферна («Юдифь»), где он подражает каменным ассирийским изваяниям (барельефам). Или как замечательна была эффектнейшая, классическая по пластичности («ловок, как чорт»), но жуткая фигура его Мефистофеля, ни одной округлости, сплошные острые углы, заостренная костлявость... От Суконной Слободы ни следа... Перевоплощение абсолютное!

А как сливался он во фраке с обществом лордов на великосветских вечерах Лондона... Не отличишь где лорд, а где Федор Иванович! С неменьшей полнотой Шаляпин справился и со второй проблемой так называемого «вдохновения», до конца постигнув природу этого «краеугольного камня» сценического твор-

чества. Обычно в театрах его только и ценят и о нем только и говорят и даже учат молодых: «почувствуй роль и играй себе с вдохновением».

Шаляпин, как никто, чувствовал свои роли и, пожалуй, тоже, как никто, бывал и вдохновенен на сцене. Но знаете ли каким путем он до этого доходил?

Случалось, что во время репетиций в театре кто-нибудь из артистов говорил: «Оставьте меня сегодня! Сегодня у меня не выйдет... Вот завтра во время спектакля, когда я буду в костюме и гриме, и когда придет вдохновение»...

Шаляпин совершенно не переносил подобных разговоров и резко прерывал их. Он хорошо знал, что у того, у кого «не выходит» сегодня — «не выйдет» и завтра, и потому, он требовал, чтобы «вышло» немедленно, — «сейчас, сию минуту, вот здесь, не сходя с места и в том платье, в каком ты есть»...

«А вдохновение, — говорил он, — это дар Божий! Оно может и посетить вас завтра (если вы «сегодня» достаточно для этого себя подготовите), но может и не посетить. Во всяком случае это дело позднейшее. Сейчас, во время подготовительной работы на репетиции, об этом и думать не нужно. Сейчас нужно знать — именно знать, что собирается делать «завтра» на сцене ваше тело? Какими приемами выразит оно то или иное переживание персонажа — ласку, любовь, гнев, презрение, ненависть? Подымется или опустится при или двинетесь? Если да, то насколько и в какую сторону и тоже почему? Какую позицию займут ваши
рону и тоже почему? Какую позицию займут ваши
ноги? И т. д. Всё ваше «завтрашнее» сценическое поведение должно «сегодня» принять определенную и продуманную (отнюдь не выдуманную!) пластическую форму. Поздно искать ее, будучи уже на сцене! А без формы искусство существовать не может!»

Таким образом тайна искусства Шаляпина сводит-

ся к громадной и кропотливой предварительной (т. е. прежде чем выйти на сцену) работе над каждой ролью. И работа эта состояла в разгадывании и установлении (чисто практически в мелочах и деталях) «манеры быть» каждого персонажа «завтра»...

Вообще Шаляпин отрицал всё, что существует на сцене вне разума и контроля.

«Я никогда не бываю на сцене один... На сцене два Шаляпина. Один играет, другой контролирует».

Он изгнал из своего рабочего обихода тлетворное русское «авось». «Авось выйдет!»... «Авось придумаю что-нибудь в нужный момент!»... На актерском языке это «авось» именовалось и иначе: «игра нутром», «творчество прямо на сцене» без предварительного продумывания и приготовления. Шаляпин полагался на волевое сознательное творческое усилие, зная наперед, что именно он сделает на сцене в каждый данный момент.

Как видите, Шаляпин изучал искусство театра в высшей степени основательно: не всякий доходит в своем анализе до такой глубины! Есть все основания предполагать, что не будь у Шаляпина певческого голоса — кто знает? — может быть, он создал бы театр трагедии.

Но он был всего только... «оперным певцом» и всего себя отдал опере.

Разумеется, он всё в опере и перевернул, дал ей совсем иное направление, создал «Новую школу». Правда, он никогда и никому не дал ни одного урока, но он был замечательным учителем всех своими суждениями, поправками, мыслями, мнениями и, конечно, главным образом своим собственным примером.

«Пусть каждый учится не у меня, а через меня!»

От него всегда точно исходило что-то. Его пожи-

рали глазами как тысячи зрителей, так и сотни участвовавших с ним в спектакле и находившихся на сцене.

Все мы учились!

Вспоминая теперь Шаляпина в его театральной работе, я попытаюсь формулировать хотя бы несколько главнейших его заветов.

ЗАВЕТЫ ШАЛЯПИНА

Основным и общим заветом Шаляпина является его безграничная, единственная в своем роде любовь к театру.

Для него самого Театр есть нечто священное, нечто, на что только и отзывается душа (конечно, не считая религии, молитвы). Театр уводит человека от эгоизма и грубости и показывает, что жизнь наша может быть иной. В театре даже обычные наши слова превращаются в поэзию, а обыденные поступки — в прекрасные действия.

Шаляпин считал, что оперное представление должно быть настоящим театральным действием. Большая ошибка думать, будто в опере «только бы петь хорошо». Для сцены этого недостаточно, — даже красивейшее пение может оказаться и неверным по отношению к персонажу.

Будучи сам певцом изумительным, Шаляпин искал и других постоянно приглашал искать и находить в опере и еще что-нибудь, кроме красоты звука, чтобы оправдать свое пребывание на сцене. Иначе для чего же ставить оперы в театрах, а не исполнять их, скажем, в концертных залах?

Шаляпин редко был удовлетворен сценическим поведением оперных певцов. Его раздражали эти «манекены» и «картонные рыцари» с их дамами и с их манерой ходить, двигаться, жестикулировать — всегда неестественно, искусственно и вечно с одними и теми

же приемами выражать чувства и переживания. Он считал это всё трафаретом, «штампованной игрой», а говоря вообще, «ложью, тянущейся со сцены в зрительный зал».

Сам же он всю жизнь учился только простоте и естественности и искал на сцене правды, одной только правды, в изображении человеческих чувств и к этому постоянно всех призывал.

Одним из приемов эту правду найти Шаляпин считал необходимость знать не только свою, но все партии в опере. Он сам мог пропеть всю оперу один, за все персонажи и не считал это трюком, а относился к этому серьезно, считал обязательным. «Иначе не охватишь оперы и будешь выпадать из действия. Чего доброго сочтешь, что те места, где не поешь, тебя не касаются».

И, конечно, он требовал, чтобы всё, совершающееся на сцене, было спаяно с музыкой и ее ритмом: шаги, жесты, движения и даже остановки, — решительно всё. Всюду, во всём царствует четкий ритм.

И всё сценическое поведение оперного певца должно быть предварительно вымерено. Необходимо в точности знать число нужных шагов, силу удара, размер и время размаха (например, кинжала), число ритмических ударов для поднятия или опускания руки или во время остановки (паузы).

Сам Шаляпин в своих сценических измерениях доходил до виртуозности и в своих действиях (конечно, условных, например, убийство) достигал полнейшей иллюзии и не прощал никому из партнеров, если замечал, что те предварительно ничего не рассчитывают и не вымеряют.

Мне лично много раз и во многих операх приходилось быть близко от Шаляпина на сцене. И, например, в опере «Юдифь» Серова я и сосчитать не могу,

сколько раз я находился в двух шагах от Шаляпина-Олоферна, убивающего страшным ударом огромного кинжала одного из своих приближенных — Асфанеза.

Движения Олоферна при этом были настолько точны, настолько связаны с музыкой, что для меня, — человека посвященного во все детали «убийства», знающего и видящего как обреченный Асфанез подставляет для удара левую «подмышку», — казалось, что случилось несчастье и что Шаляпин-Олоферн потерял голову и самообладание и всадил кинжал в самое сердце Асфанеза. Я каждый раз дрожал от ужаса и обливался холодным потом...

Но едва ли не самым замечательным заветом Шаляпина является его, я бы сказал, учение о паузе. Он постоянно утверждал, что пауза есть тоже музыка, а не исчезновение музыки. Она имеет и форму и размер и даже... движение. И плох тот певец, который не умеет использовать паузы. Пауза создает величайшие произведения искусства. Сам Шаляпин умел использовать паузу совершенно изумительно. Если бы кто-нибудь спросил, в чем именно его искусство является непревзойденным, то пришлось бы ответить — в его сценической остановке (в паузе).

Он учился прежде всего появляться на сцене (во время паузы, — часто пока другие поют) и молчать на сцене (это в опере-то!..). Поражая всегда зрителя меткостью своих сценических образов (зрители их воспринимали сразу и нацело соглашались с ними), Шаляпин с первого же момента своего появления на сцене приковывал к себе внимание всего зала. Еще не поет, — всего только стоит или идет, а его уже заметили, наводят бинокли...

Целый ряд Шаляпинских появлений (Борис Годунов, Иоанн Грозный в «Псковитянке», Мефистофель, Дон-Базильо в «Севильском цирюльнике», Варяжский

гость в «Садко», даже Гремин в «Евгении Онегине») оставляли у публики незабываемые впечатления.

А как он умел слушать партнера во время своей паузы! Шаляпин пронизывал его необычайно сильным, острейшим взглядом (и, конечно, зверел, если партнер не отвечал ему таким же) и застывал в соответствующей позе, как ценнейшее изваяние.

А его «ферматы»! Не говоря уже про то, что они всегда были безупречны со стороны музыки (т. е. идущего в них ритма, — никогда «не сорваны» и не передержаны), — во время их от Шаляпина нельзя было оторвать глаз.

А уходы Шаляпина со сцены! Кто не помнит, например, третьего акта «Хованщины» (уход с Марфой) или третьего акта «Юдифи» (перед вскакиванием на колесницу) да мало ли что еще! Во всем удивительнейшая спаянность движений с музыкой — в походке, в шагах, часто синкопических, в оглядываниях, в остановках. Публика, наблюдая это, всегда приходила в неизменный восторг и часто слышались восклицания: «Боже, как он хорош, даже в своем уходе!»...

Вот именно этим-то всем, помимо замечательного пения, Шаляпин и восхищал всегда самую избранную, «искушенную» публику. Всегда, в каждый данный момент, — любовались Шаляпиным. Говорили, что он как будто рисует, он лепит на сцене. И это было верно!

Всё сказанное я мог бы подтвердить множеством примеров, вспоминая, каким именно был Шаляпин на сцене, и что именно делал он, из чего слагалась его игра в отдельные моменты каждой оперы. Но это, разумеется, выходит из рамок настоящего очерка.

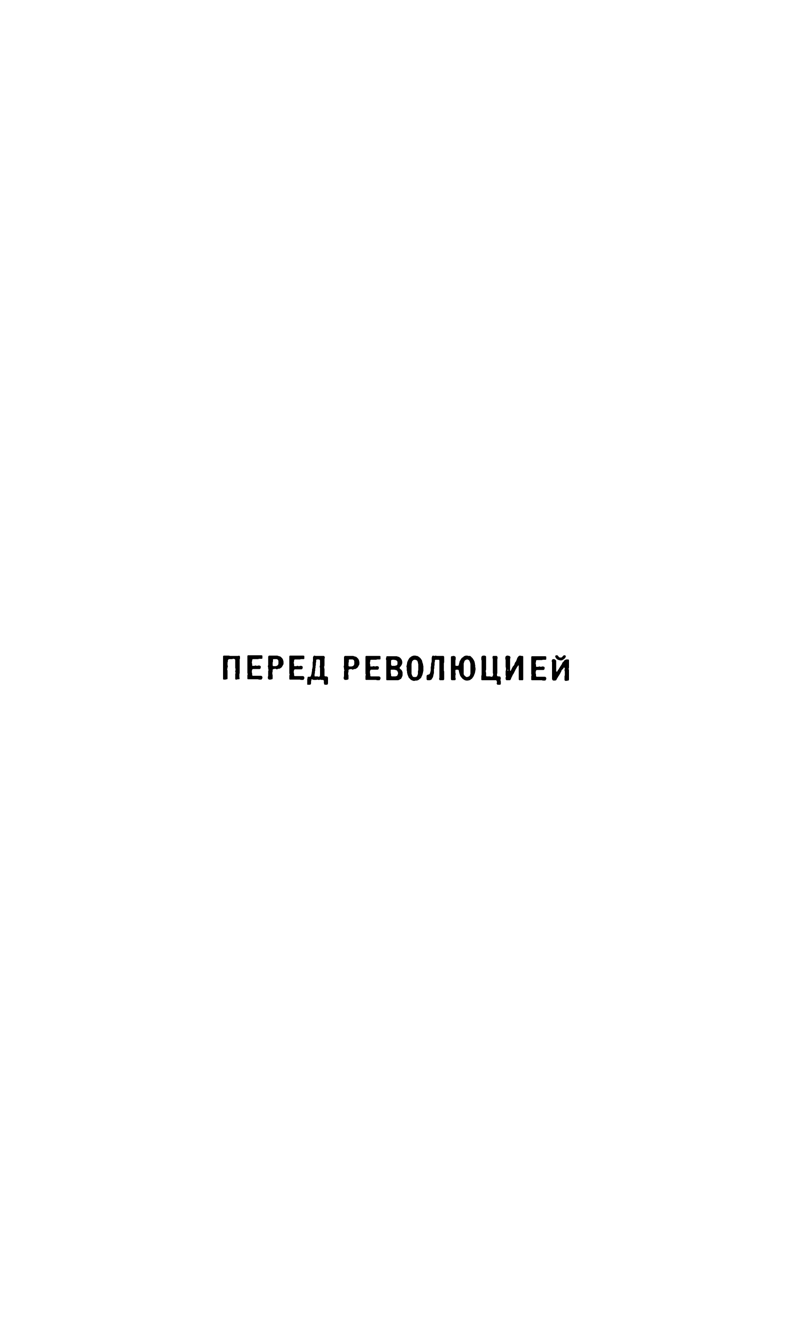
И потому я ограничусь лишь двумя следующими выводами:

Во-первых, всё то, чему учил и что заповедал всем нам Шаляпин открыто, конечно, не им и не является чем-то новым. Мы это знаем и слышали и от других специалистов и знатоков театрального искусства. Но всё это и всегда казалось либо чересчур трудным, либо чересчур теоретичным, далеким от театральной «практики», — особенно оперной. Во всяком случае, казалось чем-то ненужным оперному певцу, чем-то таким, что будто бы «никогда не принесет ему успеха».

Шаляпин своим искусством воочию доказал, что это совсем не теория, а именно театральная «практика». В то же время он показал всему миру что такое успех и каковы могут быть его размеры.

Во-вторых, мне не кажется преувеличением, если я скажу, что второго Шаляпина человечество не увидит долго... Федоры Шаляпины появляются, может быть, один раз на протяжении столетий и оставляют по себе глубочайший след. В этом смысле наш великий Шаляпин представляет собою эпоху, от которой пойдет некоторое летоисчисление — мы давно уже научились говорить: «Так повелось со времен Шаляпина»...

И я думаю, что не ошибаюсь, говоря, что эпоху Шаляпина в истории не только оперного, но и общетеатрального искусства будет изучать не одно, а несколько поколений.



ПЕРЕД РЕВОЛЮЦИЕЙ

С войны 1914 года стали мы замечать, что в Театре начала появляться не та публика. Понаехали «беженцы» из провинции и привезли с собою свое отношение к Театру и Музыке. Для них лучше был тот, кто сильнее и крепче возьмет ноту, кто дольше ее протянет «здорово», кто уснащает исполнение трюками, «штучками», отсебятиной. Они хотели, чтобы и оркестр, и хор, и солисты всегда играли и пели как можно громче (— «чтоб было» — как они выражались — «повеселее» —), или чтобы исполнение было построено на бешеных темпах и на внезапных контрастах, — то форте-фортиссимо, а то вдруг пиано-пианиссимо. Они во всём требовали чисто внешнего эффекта, ослепительности. А углубленного, тонкого, благородного исполнения они не ценили и даже не замечали...

В соответствии с подобными настроениями и вкусами этой новой публики и артисты стали отступать от былой образцовости исполнения и всё на спектаклях стало хуже, грубее и вульгарнее...

Под нового слушателя и зрителя стали подделываться. То появится добавочная лишняя нотка в пении, то выкрик и вульгарная интонация (под толпу), то неуказанное в нотах задержаньице, растягивание темпа (— «игра на темпе», усиливающая, будто бы, выразительность —), то дыхание вслух, на звуке и «portamento» — подвывание, всегда нам запрещавшееся... А то так и зрительное заигрывание с публикой со сцены, — улыбочки, подмигивания в публику... Я помню одного Сусанина в опере «Жизнь за Царя», который произнося

фразу «Чуют правду», большим пальцем правой руки через плечо указывал публике на поляков на сцене... Помню Мефистофеля в опере «Фауст», старавшегося как можно безобразнее хохотать в финале III-го акта и рукой показывавшего публике на поцелуй Маргариты и Фауста... И т. д. и т. п.

Всё это «приобретало право гражданства», конечно, не сразу, — появлялось исподволь, постепенно и понемногу, но зато укреплялось надолго, потому что «имело успех»...

Надо сказать, что к этому времени очень пошатнулось общее руководство театральной работой. Эд. Фр. Направник постарел и начал сдавать. Силы у него были уже не те, он часто прихварывал и всё реже появлялся в Театре. А когда появлялся, то приходил в отчаяние: он видел, что дело, которому он принадлежал в течение более полувека, и которое он создал, постепенно расшатывалось и наладить его он уже не был в состоянии. Нередко артисты Мариинского театра наблюдали, что Направник нет-нет да и плачет. О чем?..

Об этом далеко не все знали. Большинство приписывало это его старости. Сам же он говорил о причинах лишь кое-кому, лишь тем, кто бывал у него на квартире и кто мог беседовать с ним с глазу на глаз.

— И что у нас делается?.. — говорил в таких случаях Эд. Фр., — зачем нам столько солистов?.. Подумайте — восемьдесят (!) человек!.. Да с таким количеством певцов можно не один, а три театра вести... У нас же в одном Бог знает что творится: есть несколько «петухов», которые между собою дерутся, ломают репертуар, а огромная труппа должна на всё это смотреть и сидеть, сложа руки...

Направник был врагом так называемой «гастрольной системы»... И вообще его раздражало, что помимо Театра и при нем Режиссерского Управления — в ко-

торое входили все главные работники театра — все дирижеры и все режиссеры, числом около семи человек — существовало еще и чиновничество, Контора Императорских Театров. Она то и дело, исходя якобы из «хозяйственных», а то так и просто из ей только ведомых соображений, предписывала Театру что нужно делать. Отсюда и «гастроли» и огромная труппа и странный подчас репертуар и всякого рода отступления, фокусы и небрежность в музыке.

Мне рассказывали, что Направник всю жизнь «не ладил» с Конторой, но в мое время разыгрывались такие, например, сцены.

Как-то раз Контора настаивала на том, чтобы в одной из опер, находившихся в ведении Направника, был выпущен заведомо плохой (хотя и с хорошим голосом) певец. Но Эд. Фр. со свойственной ему прямотой заявил:

— Я слишком стар, чтобы дирижировать таким певцам... — И не дирижировал, предоставив это делать другим, которым было «всё равно», «только бы деньги платили», «только бы исполнить то, что требовало начальство, «потрафить» у начальства» — они об этом так прямо, не стесняясь и говорили...

В последние годы жизни Направника подобных историй бывало не мало. Контора чаще и чаще шла против Эд. Фр. и проводила в жизнь свои распоряжения, минуя его...

Вот это-то и составляло постоянное его горе. В этом и видел он падение дела, которому он беззаветно служил, которое любил, как свое, и которое понимал только как безукоризненное... Люди, пришедшие ему на смену, на многое смотрели сквозь пальцы, многому попустительствовали, и в работе имели в виду не столько интересы дела, сколько свой личный, так называемый, «успех», порою купленный определенным угождением Конторе и публике... Во всяком случае с войной

1914 г. былое высокое, образцовое искусство Мариинского театра стало снижаться и опошляться и определенно пошло к упадку...

Настал тяжелый удручающий 1916-й год... «Не шла» измучившая всех бездеятельная война... Не осталось и следа от первоначального ее подъема... Росло расстройство транспорта и снабжения... Во всём нехватки... Громадные хвосты за продовольствием... «Мешочничество»... Всюду ропот и недовольство... Роптали вслух самые — казалось бы — благонамеренные люди... Роптали в дворцах, в казармах... Все тревожно настроены... Ни у кого нет уверенности в завтрашнем дне... И в центре всего — разнуздавшаяся «распутиновщина»...

Всеобщий беспорядок и расстройство жизни отразились, разумеется, и на Мариинском театре. Роптали и в нем... И всё безотраднее, скучнее и «казеннее» становилась в нем служба: ни увлечения, ни подъема, ни даже добросовестности в ней!.. Для кого и для чего стараться? Впереди тревожно... Пусто... Темно!..

Медленно и тяжело умирал Эд. Фр. Направник. В Театре он почти что и не появлялся... И в ноябре 1916 года его не стало...

После его смерти Мариинский театр куда-то и както продолжал еще катиться, по инерции, но это был уже не тот театр. Всё в нем «развихлялось» и на спектаклях царила безнадежная казенность и рутина. Не помню ни одного праздника.

Безрадостно, бесцветно прошло Рождество 1916 года. Его лишь на короткое время оживило убийство Распутина. Блеснул даже какой-то луч надежды на что-то. Но потом опять всё опустилось и потянулась снова нудная служебная лямка.

На беду в январе 1917 года грянули жестокие морозы — около 30°R. — Люди мерзли без дров, страдали от болезней и недостатка продовольствия. И кончилось всё это тем, что все окончательно «распоясались» и то тут, то там начали выходить из повиновения. И както раз забастовал даже хор Мариинского театра — небывалая вещь в Императорских театрах — и отказался петь оперу «Майская Ночь».



РЕВОЛЮЦИЯ

Тут я должен оговориться.

О периоде революции и о том в каком положении очутились артисты я могу рассказать лишь очень кратко и отрывочно. Ни о какой последовательности, ни о какой полноте рассказа, конечно, не может быть и речи. Буду рассказывать в беспорядке о том, что вспомнилось и как вспомнилось и только.

Надо сказать, что ко времени революции много артистов, стали военнообязанными. И они были мобилизованы, одели военную форму — кто солдатскую, а кто и офицерскую — и были зачислены в полки — точнее в запасные батальоны полков, находившиеся в столицах. Военная служба их не была трудна. Их берегли, на фронт их не отправляли, жили они дома и работали каждый в своем театре.

Артисты-солдаты состояли кто в музыкальной команде (в оркестре), кто в команде певчих и приблизительно раз в месяц должны были принимать участие в спектаклях для солдат и играть и петь в офицерском Собрании «для г.г. офицеров»... Иногда эти выступления бывали весьма характерны. Поют, например, первоклассные выдающиеся артисты, играет великолепный симфонический оркестр человек в шестьдесят, а слушатели — горсть офицеров запасного батальона, едва умещавшаяся на диване... Злые языки говорили тогда, будто артисты «работают во время войны на оборону»...

Однажды в самом конце февраля я вышел из дому и совершенно не узнал города... Нормальная жизнь остановилась... Закрыты магазины и лавки... Прекратилась и всякая служба... Но улицы полны народа... Все на ногах и все возбуждены... То и дело сбегаются и разбегаются кучки... Все ходят пешком, — нет ни трамваев, ни извозчиков... Исчезла и полиция...

Все ждут известий, ловят новости... Их узнают из новой газеты «Известия журналистов»... Ее в толпе читают вслух...

С известиями и новостями то и дело приезжают из центра города военные автомобили с красными флагами и офицерами во главе...

Зрелище невиданное!.. Впечатление ошеломляющее!.. Больше всего поражает то, что все ликуют... Всё и всем кажется правильным, рациональным, справедливым и даже священным... Во главе — лучшие люди, — Государственная Дума, военные...

Настроения улицы распространились всюду. Я лично не встречал человека, который был бы тогда угнетен и подавлен... Всюду душевный подъем... Подкупающая и за всё ручающаяся всеобщность, всенародность единого праздничного настроения...

Я жил тогда неподалеку от А. М. Горького и бывал у него запросто, на правах хорошего знакомого, да еще «земляка». К нему я и зачастил тогда за всякого рода информацией, перевидав у него множество людей...

Что ни день — а иногда что ни час, — то получались новости одна интереснее и значительнее другой и все они выглядели имеющими один и тот же положительный характер. Даже трагические известия казались последовательными и воспринимались без критики и тревоги. Считалось, что «всё образуется», «шероховатости» сгладятся, ничего страшного не произойдет...

Так, например, даже отречение Государя оценивалось, как нечто естественное, само собою разумеющееся и неизбежное в особенности на фоне «распутиновщины»...

Приказ № 1-й выглядел тогда «глупостью», «неуместной выходкой», чем-то таким, что не будет иметь никакого значения, «Правительство-де скоро его отменит».

Захват толпой дворца М. Ф. Ксешинской — это недопустимый эксцесс, конечно, но и против этого властью тоже будут приняты меры... И т. д. и т. п.

Вообще всё тогда истолковывалось в хорошую сторону, всё приемлемо и всё переносимо и от всех событий веяло чем-то совершенно особенным и чудесным — жестокостей почти не было видно, почти не лилась кровь, не строились баррикады... Наоборот, — всё как-то сразу, молниеносно, как будто, начало «устраиваться»... Сами собой создавались летучие организации, нечто вроде полицейских — а полиции-то ведь нет! — перевязочных и вообще всяческих районных пунктов... И в них — сразу уже и деятельность, — «комиссары»-добровольцы, свидетельства, удостоверения, печати... Порядок во всём... Как-то налаживалось и снабжение и транспорт...

И еще одно: необычайно ярко выявилась тогда роль интеллигенции. Откуда что в ней взялось и сколько ее оказалось.... Повсюду среди уличной возбужденной толпы появлялись и офицеры, и чиновники, и инженеры, и адвокаты, и просто интеллигентные обыватели, и все они обращались к толпе с призывами поддерживать порядок и дисциплину, не допускать эксцессов и хулиганства, охранять памятники, дворцы, музеи и проч.

Революцию все тогда называли «бескровной» и «Великой»...

В подобных настроениях прошел почти что целый месяц март 1917 г., «медовый месяц» революции. Забывалась война... Забывались нехватки... Повсюду и почти ежедневно происходили интереснейшие и — казалось — важнейшие собрания — открытые и закрытые. Всё жужжало и всё говорило на них...

Я помню частное совещание в квартире Горького. Собрались художники, литераторы и артисты с Шаляпиным во главе... Говорили много, сочно и красочно. Основная тема собрания была охрана искусства. Предлагалось обратиться с ходатайством к Временному Правительству учредить особое Министерство искусств, которое взяло бы под свое покровительство дворцы, музеи, театры, памятники и проч. и ведало бы всем этим. И все сошлись на том, что такое дело нельзя откладывать, в нем «промедление смерти подобно», решено было немедленно за него взяться... Горячие же головы, присутствовавшие на собрании, предложили сейчас же начать «служить революции»... Я тогда не уяснил себе, как они себе это дело представляли...

Помню другое собрание в доме Ф. И. Шаляпина. Горький попросил его устроить встречу, кажется, троим представителям Финляндии. Их чествовали... Говорили приветственные речи... Разъясняли смысл происшедшего переворота... Настроение у всех было праздничным. А в заключение Шаляпин даже петь стал. Обыкновенно подбить его на это почти не удавалось.

Помню и большое публичное открытое собрание в зрительном зале Императорского Михайловского те-

атра. Блестящие речи... Виднейшие ораторы, не помню точно — то ли члены Временного Правительства, то ли члены Государственной Думы... Все говорили о завоеванной свободе, о строительстве новой жизни, об уничтожении привилегий, о равноправии, о выборном начале повсюду и проч... Необычайный подъем... Горящие глаза... Энтузиазм толпы, до отказа переполнившей театр...

Помню, конечно, и собрания Мариинского театра (закрытые), и даже не одно, а несколько. Там прежде всего обнаружилась всеобщая растерянность... Собралась не только труппа солистов, но представители оркестра и хора, и представители служащих и рабочих Театра...

«Что теперь делать-то будем? — вполголоса спрашивали все друг друга... И что теперь с нами будет?.. Нет ни «антрепренера нашего» (т. е. Государя), нет ни Министерства двора (в котором мы состояли на службе), нет ни Конторы Императорских театров, ни чиновников ее... Как быть? Куда деваться? За что приняться?..»

Однако понемногу заговорили и громче. Нашлись ораторы, которые указывали на то, что как бы ни было значительно всё происшедшее, но оно не может всё-таки сделать ненужным такой аппарат, как наш... Государство остается... Его учреждения тоже... Театры в государстве вещь необходимая...

«Не будем же теряться, — говорили ораторы, — Если мы раньше служили царям, то теперь будем служить народу... В этом наш долг и наша обязанность... Останемся же на своих местах и за всё возь-

мемся сами... Сами всё и управим, всё организуем... Чиновники нам больше не нужны... Пока же нам предстоит выбрать особый комитет для ведения театрального дела и избрать делегацию для переговоров обо всём с вновь назначенным от Временного Правительства комиссаром по управлению бывшими Императорскими театрами»...

Комитет и делегация были избраны и собравшиеся, как будто бы, поуспокоились, по крайней мере, с внешней стороны.

Поднятию настроения много способствовало, разумеется, и то, что подобные собрания происходили тогда и в других театрах — Императорских и частных — и все они пришли к аналогичным выводам. Кроме того, я вспоминаю, какое удивительное впечатление произвел тогда на всех день похорон жертв революции (запомнилась даже дата его — 23 марта 1917 года). Жертвы всё-таки были, числом 70-80 человек, преимущественно рабочих. Их убила полиция, стрелявшая из пулеметов с крыш...

Я очутился тогда около 8-ми часов утра на углу Каменноостровского и Большого проспектов Петербургской стороны. Улицы уже запружены народом. Люди стоят сплошной стеной в несколько рядов на тротуарах. Средина улицы свободна... Ждут начала процессии и людей всё прибывает... Подходят и войска с командирами и оркестрами музыки на флангах... Выстраиваются шпалерами по обе стороны дороги...

Издали доносится пение... Вслушиваешься... Поет толпа «Вы жертвою пали в борьбе роковой...» Она движется по Петропавловской улице. Ближе, ближе... И

вот над несметным количеством людей, затопивших всю улицу, различается несколько красных гробов... Они мерно раскачиваются, толпа несет их над головами... Еще ближе толпа...

Раздается военная команда: «Смирно... На караул...». Войска исполняют приказание... Звуки величественного «Коль славен» заливают пространство... Несколько минут остановки... Впечатление грандиозное, потрясающее... Ничего подобного не видывал и не воображал...

Подходят шеренги штатских людей, повидимому, рабочих... Идут во всю ширину улицы... И перед каждыми двумя шеренгами по предводителю, «старшему»...

Вот процессия тронулась... Двинулись и войска под музыку похоронного марша... Мерно, «в ногу» идет вся толпа, подражая военным...

Всё совершалось по особому плану, разработанному в деталях Временным Правительством. На похоронах присутствовали все его члены...

Город был разделен на районы и для каждого района был разработан как церемониал начала шествия, так и определенный маршрут процессии. Расчет был — сделать путь как можно более длинным, по всему городу...

Все районы кружным путем потянулись к Марсову Полю, более или менее в центр его. Там — огромная братская могила.

Постепенно подходят районы, все с музыкой. Гробы снимают и по порядку ставят рядами в могилу.

Красные гробы на дне грандиозной могилы. Люди назвали ее «Красным Китежем»...

У могилы Временное Правительство в полном составе. Речи... Пушечный салют... Прожекторы...

Церемония закончилась с темнотой. Она длилась целый день и поразила всех образцовым порядком. Никто никого не толкнул. Не произошло ни одного инцидента при движении миллионной толпы.

— Значит, можно же наладить порядок и своими силами, без вмешательства полиции и жандармов, — говорили многие.

И люди расходились по домам безумно усталыми, но успокаивающимися и окрыленными надеждой, что всё «устроится» и «образуется».

Как бы дополнением к этому Дню 23-го марта был и второй многознаменательный день 25-го марта в Мариинском театре. Там на торжественном собрании в присутствии членов иностранного дипломатического корпуса произносили речи представители Временного Правительства.

Небывалый энтузиазм толпы. Снова всеобщность и всенародность единого праздничного настроения...

Эти две грандиознейших демонстрации сыграли тогда огромнейшую роль среди колеблющихся и растерявшихся от переворота. Всем стало казаться, что дело обстоит вовсе не так плохо — всё в самом деле наладится. Надо только иметь терпение и выждать во что всё это выльется.

В атмосфере относительного спокойствия стали проходить дальнейшие собрания работников Мариинского театра. Избранный Комитет проявлял большую активность. Дело дошло до выработки основных положений автономии театра и о форме отношений с комиссаром Временного Правительства.

Нашлись, впрочем, люди, которые не верили возможности вести театральное дело при помощи коллектива и тогда же начали постепенно от Театра отходить, тем более, что жизнь в Театре оборвалась, спектакли прекратились и неизвестно на сколько времени.

Между тем жизнь свое брала. Дороговизна и нехватки росли. Жалованья и средств не хватало...

Я много раз пытался рассказывать про то, что произошло потом, но убедился, что это — совершенно не в моих возможностях. Да это и не нужно. Об этом столько уже раз и с большими подробностями рассказано другими людьми и, конечно, гораздо лучше меня...

Я попробую всего лишь упомянуть кое о чем, запомнившимся на всю жизнь, преимущественно о том, что было связано с жизнью артистов.

Помню совершенно нелепое поведение замечательного артиста — трагика Мамонта Дальского. Он встал тогда во главе шайки грабителей и она, называя себя «анархистами» занималась неслыханными разгромами богатых особняков...

На фоне других эксцессов, расправ озверевших низов с ненавистной интеллигенцией вспоминаю так называемую Измайловскую историю. Тогда только что организовавшийся Комитет запасного батальона лейб-гвардии Измайловского полка приговорил (!) своих артистов-солдат к ссылке на фронт в маршевой роте вместе с городовыми и жандармами старого режима...

Эта затея, правда, не удалась. По крайней мере часть артистов-измайловцев решила защищаться и, воспользовавшись распространенными тогда действиями «явочным порядком», сама себя перевела из гвардии в пехоту — в 171-й пехотный полк, стоявший в Красном Селе... Поступок явно незаконный, вне всяких правил. Но что же было делать?.. Защиты не было.

Временное Правительство вынуждено было потом признать это «законным» и всех вообще артистов из всех полков причислить к запасному батальону 171-го полка...

Вспоминаю, как несколько позже, когда вновь открылись театры и стали работать на новых условиях — причем комитеты старались проводить везде принцип «уравниловки», т. е. все-де работники театра теперь равны и все получают одинаковое вознаграждение, — виднейший опереточный артист Монахов — это огромный талант и чрезвычайной популярности: спектакли с его участием всегда делали полные сборы — весьма простым образом доказал всем вообще театральным комитетам неприемлемость такого принципа.

— Если все работники театра во всём равны, — сказал раз Монахов, — если они стремятся получать одинаковое вознаграждение, то они должны уметь и работать со всеми одинаково и не отказываться ни от чего, что в театре нужно... Я сегодня не выйду на сцену — устал очень! — И буду контролировать билеты у входящей публики... Пусть меня кто-нибудь заменит на сцене!.. — И так и сделал, — стал в контроль...

Ясное дело, что без участия Монахова спектакля начать было нельзя, театральный комитет ему уступил и об «уравниловке» больше речи не подымалось...

Много было тогда безумных массовых убийств. Не могу не вспомнить одного из них, впечатление от которого приводит меня в трепет до сих пор.

Тогда — я не помню теперь, когда именно это было — меня совершенно ошеломило известие из Твери об убийстве озверелой толпой губернатора Бюнтинг. Когда эти безумные люди подошли к дверям его дома и уже начинали их взламывать, он позвонил по телефону к батюшке — своему духовнику — с просьбой принять его предсмертную исповедь...

Исповедаться он успел и после этого батюшка слышал в аппарат невероятнейшие крики и шум. И несколько оглушительных выстрелов... Затем вдруг всё смолкло...

Ничего подобного я никогда даже вообразить себе не мог... Не могу и по сию пору!.. Предсмертная исповедь по телефону!..

Об артистической жизни — сколько-нибудь нормальной — в те времена, конечно, не могло быть и речи. Вышедшие после некоторого перерыва газеты пробовали что-то лепетать на тему «Искусство в дни революции», но на самом деле искусства не было, — в театрах шла нескончаемая канитель в бесплодных попытках наладить управление театрами при помощи коллективов-комитетов.

В частности комитет Мариинского театра без конца торговался с назначенным над ним комиссаром Временного Правительства на тему об автономии. Власть соглашалась дать автономию Театру, но требовала возможности контролировать ведение театрального дела. Театр же отстаивал абсолютность автономии без всякого вмешательства в театральную жизнь кого бы то ни было...

Бесконечная неопределенность положения привела, разумеется, к тому, что многие артисты разочаровались во всём и, подобно лицам других профессий, начали отходить от прямого своего дела. Тогда профессии перестали кормить. Я знаю немало адвокатов, докторов, зубных врачей и проч., прекративших заниматься практикой и промышлявших либо ликвидацией того, что имели, либо какими-нибудь новыми для них профессиями. Некоторые стали во главе расплодившихся тогда культурно-просветительных организаций, рабочих клубов или сделались куплетистами, рассказчиками, режиссерами спектаклей и проч.

Я помню некоторых артистов, которые решили тогда зарабатывать вне театра. Особенно мне памятны двое артистов Императорских театров (он — балетный, она — драматическая), которые там и сям стали выступать перед публикой, в виде уличных певцов-оборванцев. Оба оделись в лохмотья, в руках — «гармонь» и звенящий треугольник с палочкой. Оба горланят и тянут уже осипшими голосами что-то вроде —

«Любила я, страдала я,
А он — подлец «зменил» меня» и т. д.

Ужасной становилась жизнь города в то время. Катастрофически упала военная дисциплина. Солдаты

отказывались от повиновения, становились грубыми, наглыми и прежде всего перестали отдавать честь офицерам, а те из солдат, кто еще отдавал, подвергались преследованиям товарищей. Солдаты самовольно стали ездить на трамваях и по железным дорогам, не признавая никакой платы. Ездили на крышах, забивали все площадки, висели гроздьями на подножках.

Постепенно ухудшался и самый вид города-красавца. Неметёные улицы... Плохо одетые люди с бледными, измождёнными, а иногда уже и с распухшими лицами... И шляющиеся повсюду солдаты без пояса, в опорках с какими-то тесёмками у щиколотки...

И наряду со всем этим продолжающиеся ликования и празднества революции. Праздник вышел на улицу... То и дело шествия, манифестации, музыка...

Никогда не забуду одной манифестации того времени. Она перевернула всю мою душу.

Огромная толпа шеренгами шедших людей, державшихся локтями друг за друга. Стараются идти в ногу под музыку и несут плакат:

«Средь непроглядной, бескрасочной тьмы солнце свободы узрим и мы»...

Это была манифестация слепых. Они шли вперед в каком-то экстазе и смотрели на солнце своими ужасающими бельмами.

Куда же они шли?.. Знали ли они это?.. Знали. Они шли на очередной концерт-митинг, как принято было тогда говорить.

Концерты-митинги это — особое, характерное явление того времени. С апреля 1917 г. они в огромном

количестве устраивались решительно всюду и их называли «серьезным» вкладом в дело просвещения масс.

Структура их всюду была одна и та же: было собрание, говорились речи и к этому присоединяли музыку. Она оживляла собрание, придавала ему праздничный вид, но ее роль была только служебной, самостоятельного явления она собою, конечно, не представляла.

Музыкой — обычно марсельезой — открывалось тогда каждое собрание и затем ее помещали в перерывах между речами.

Вначале музыка была представлена военными духовыми оркестрами, но с течением времени на концертах-митингах стали появляться артисты-певцы и инструменталисты. И все они должны были аккомпанировать речам, подкреплять и как бы санкционировать всё то, что говорили ораторы. Предлагалось исполнять лишь боевое, героическое, бравурное.

Подобная роль музыки далеко не всех артистов удовлетворяла. Они вначале безоговорочно согласились «служить революции» и горячо за это было взялись, но увидев, что их лишают самостоятельности, что они должны исполнять лишь то, что подходит по тону к речам, постепенно стали охладевать к такому служению и стараться по возможности от него отвиливать.

А между тем это понемногу становилось обязанностью. Впрочем, крупных артистов устроители стали подкупать к участию своеобразными гонорарами натурой — мешок муки, бочка масла или жиру, пуд сахару и проч.

Приблизительно с мая месяца 1917 года стала обнаруживаться иная волна революции. Наряду с празднованиями заговорили о строительстве новой жизни и об ее повседневности. Там и сям начали открываться школы грамоты — увы!.. безнадежно пустовавшие — и так называемые культурно-просветительные комитеты. Тогда появилось многое множество рабочих и солдатских клубов и при каждом из них по культурно-просветительной ячейке. Выбитые революцией из колеи интеллигенты «всех сортов оружия», в том числе и артисты, охотно пошли на работу «по культуре и просвещению».

Рисовались широкие возможности, открывался необъятнейший горизонт интереснейшей, самостоятельной и свободной работы.

Наконец-то!.. А то все говорили и кричали о завоеванной свободе, а свободы-то и не было, всё было подчинено определенным течениям политики!..

Волной строительства новой жизни был захвачен и я. Если не изменяет мне память, то приблизительно в том же мае месяце 1917 года ко мне обратились рабочие Орудийного завода (что на Литейном проспекте) и усиленно просили меня устроить им целый «Дом Культуры и Просвещения». В их руках оказались помещения бывшего Училища Правоведения, откуда-то взятая прекрасная библиотека, оркестр бывшего Жандармского дивизиона и вот теперь требуется оборудовать образцовую школу, построить сцену для спектаклей и, если возможно, мне же и возглавить всё это дело — стать заведующим «Домом культуры и просвещения Орудийного завода».

Вначале я резко отказался от подобного предложения.

Но подумав и посоветовавшись с друзьями, согласился. «Всё равно, — рассуждал я, — дело сделано,

рабочие-орудийцы всем этим обладают. Назад они ничего не вернут. Если не возьмусь помогать им я, — возьмутся другие и, быть может, не сумеют, как следует, наладить его. А у меня всё-таки есть кое-какие знания и связи большие... Справлюсь»...

Надо сказать, что в то время у меня пропал интерес к Мариинскому театру и я не чувствовал с ним себя связанным. Он был закрыт до осени, а что будет осенью, для меня было покрыто мраком неизвестности. Я так-таки и не верил в возможность коллективного управления театром. Мне рисовалась единая воля для этого — заведующий или управляющий труппой, директор, — как хотите назовите, — но вот этой единой-то воли в Мариинском театре в то время и не существовало. А когда потом она всё-таки появилась, она не удовлетворила меня.

Ну, словом, я взялся за дело создания Дома Культуры и Просвещения при Орудийном заводе. Рабочие назначили мне жалование, продовольственный паек и предоставили почти неограниченные возможности для организации дела. И во всём предоставили мне полную свободу и обещали ни в чем не стеснять.

Могу сказать, что в течение 3-х месяцев — июнь, июль и август 1917 года — я работал как вол, пустил в ход все свои артистические, технические и педагогические знакомства и связи и в конце концов у нас получился просто-таки образцовый «Дом Культуры и Просвещения». В нем был чудный зал, прекрасно оборудованная сцена, библиотека, с передвижными каталогами, школа грамоты для детей и взрослых с прекрасными преподавателями, отделение Народного университета имени инженера В. И. Лутугина (очень почитавшееся в то время имя) и проч.

В конце августа мы торжественно открыли этот Дом. Отслужили молебен, пришел генерал — начальник

Орудийного завода (забыл фамилию). Всё было радостно и все были довольны.

Мимоходом отмечу, что за молебном диакон возгласил «Благоверному Временному Правительству многая лета». Чудесно певший хор ближайшего храма подхватил это...

К сожалению, это так хорошо было начавшееся большое дело мне пришлось скоро оставить. Я старался вести его, не вмешивая в него политику, но понемногу я стал замечать, что все мои проекты и планы культурной работы в Доме вызывают недоверие рабочих, они во всём старались увидеть мой якобы «буржуазный» подход к делу (приближался ведь октябрь 1917 г. и среди рабочих росли соответствующие настроения).

В конце концов на одном из собраний был поставлен вопрос о том, нужен ли я им в качестве заведующего, «сами управим» и проч.

Слава Богу, мне не пришлось объясняться на эту тему, я отправился во фронтовую поездку с театром П. П. Гайдебурова и О. О. Преображенской. Об этом выше я подробно уже рассказывал.

По возвращении из этой поездки я застал уже торжество большевизма и новую неразбериху и безтолочь в «строительной» работе. В театрах появились комиссары, труппой не выбранные, а назначенные центральной властью. А во главе культурно-просветительных комитетов оказались безграмотные мальчишки и неучи.

Продолжать сколько-нибудь связный рассказ об этом времени, даже в такой приблизительной последовательности, как было до сих пор, я больше не в состоянии. Отмечу совсем уже в беспорядке лишь самое главное, и то, чего не отметят другие и прежде всего

подчеркну, что та невероятная путаница в головах, которой мы достаточно наслушались еще до большевиков, теперь начала принимать размеры чудовищные.

Всё кричало теперь о культурно-просветительной работе[1]. Количество рабочих и солдатских клубов, «пролетарских» и «социалистических» театров возросло до сказочного. Но с их репертуара не сходили пьесы вроде «Дама с машинкой», «Ночь в будуаре», «Роман с контрабасом», «У Артура был тромбон», а то так «Отелло», «Савва» Андреева, «Привидение» Ибсена и всё это непременно с танцами, то «до трех часов ночи», то до утра или «пока маэстро махать не перестанет»...

Я собирал тогда коллекцию афиш того времени и мог бы привести необъятное количество спектаклей подобного рода.

Наряду с этим в центре города в лучших театрах шли обычные театральные представления, но, как водится, с речами и вставной музыкой («Марсельеза», «Дубинушка», «Эй ухнем»).

А однажды мы пели ни много ни мало, как «Реквием» Моцарта — четверо солистов, б. придворный оркестр, хор б. придворной капеллы, с мальчиками вместо женских голосов, дирижер Мариинского театра Коутс. И устроил это комиссариат просвещения с Луначарским во главе.

«Реквием» имел громадный успех. По окончании его нам сказали: «это так хорошо, что требует повторения перед 4.000 пролетариев».

Тогда еще возможны были шутки с большевиками и мы спросили: «Как же, мол, вы хотите демонстри-

---

[1] Писались статьи о смерти старого «буржуазного» искусства и требовались специальные пьесы для народа — «бунтарские» с «героическими порывами революционных низов».

ровать пролетариату даже не буржуазную, а придворную музыку?.. Ведь Моцарт это композитор Венского двора?»

На это нам полушутя — полусерьезно ответили, что «музыка есть музыка, пролетариат необходимо приобщать к общей культуре»...

«Ревкием» мы повторили, и не один раз. Пришлось даже исполнить его в память убитого комиссара Урицкого. И решено было свозить его и в Кронштадт и спеть в Морском собрании перед матросами.

К сожалению из-за плохой организации, до Кронштадта добрались — и то лишь в полночь — только дирижер, солисты и небольшая часть оркестра, и мы исполнили там (ночью!) «Реквием» с большими купюрами, пропустив все хоровые номера.

По окончании матросы попросили каждого из нас спеть соло и что-нибудь повеселее, но т. к. мы отказались, то нам был поставлен вопрос — «А танцы будут?..»

Наряду с неразберихой и бестолочью всё чаще и чаще давала себя знать назойливая тенденциозность, навязывавшаяся искусству. Всё чаще и чаще к артистам приставали люди и запрещали исполнять лирику (Чайковский, Р.-Корсаков и т. д.), требовали такой музыки и таких пьес, чтобы послушавшие и посмотревшие люди рвались «в бой, как львы», чтобы «буржуазность» и «аристократизм» были наказаны, чтобы «всегда торжествовал пролетарий» и т. д.

Характерно, что писательница Лариса Рейснер — очень левая, писавшая театральные критики, если не ошибаюсь, в газете «Новая жизнь», — оценивала совершавшееся в театрах приблизительно так: «если до революции на сцене всегда красовалась пошлость

во фраке, то теперь мы видим на сцене ту же пошлость, но в рабочей блузе».

Жизнь всё-таки свое брала и рано или поздно я докатился до некоторого контакта с большевиками. Очередная волна событий выхлестнула меня на пост одного из заведующих музыкой Петроградского военного округа. Я очутился тогда около дирижера б. придворного оркестра Г. И. Варлиха и мы вместе с ним должны были ежедневно по разным воинским частям организовывать ни много, ни мало как... двести концертов...

Я, что называется, «завопил» и хотел уже отказаться, но Г. И. меня удержал и уговорил взять на себя хоть бы камерные концерты числом около, кажется, десяти, ежедневно. Я согласился, но, признаться, намаялся. После каждого концерта на специальном заседании приходилось отгрызаться. Меня упрекали в том, что я насаждаю расслабляющую душу музыку и не даю ничего бодрящего, героического.

Я с трудом выдерживал подобные нападки и серьезно начал подумывать о том, чтобы со всем порвать и уйти куда глаза глядят из родной страны...

Некоторое время меня удерживало еще одно обстоятельство. Насколько вспоминаю теперь, кажется, на рубеже 1918-1919 гг., когда уже бушевал большевизм, Горький предложил мне участие в основанном им и Верой Николаевной Фигнер новом обществе «Культура и Свобода». Внепартийном или, вернее, таком, в котором объединяются все партии. Мне была предложена, по-своему, тоже интересная работа. Я должен был консультировать в этом обществе по вопросам организации концертов и спектаклей оперных и драматических, что называется «на местах». Ко мне приходили представители преимущественно рабочих клубов и наводили справки о том, как в их районе организо-

вать что-нибудь и на каких условиях. У меня под рукой были списки программных концертов и оперных и драматических спектаклей в исполнении артистов Мариинского и Александринского театров, театра Музыкальной драмы и других с обозначением стоимости каждого для рабочих (без наживы).

Каждый приходивший ко мне представитель «зарился» на всё это и выбирал то «Снегурочку», то «Царя Салтана», то «Золотого петушка», то «Хованщину», «Маскарад» Лермонтова, тот или другой интересный концерт, но когда дело доходило до стоимости всего этого, то всё оказывалось слишком дорогим для рабочей организации и меня постоянно просили уступить, взять подешевле.

Я говорил о невозможности этого. Мы ведь не торговцы, ничего на этом деле не наживаем, мы О-во «Культура и Свобода» и берем только то, что это действительно стоит. Но мои доводы вопроса не разрешали. Всем приходившим всё и всегда было «не по карману».

Дело это в общем не шло. Но однажды я спросил очередного пришедшего ко мне:

— Вот, — говорю, — вы хотели бы привезти в ваш район хороший оперный спектакль в таком виде, в каком ему и полагается быть, в костюмах и декорациях, с оркестром, хором и солистами. В каком же помещении вы хотели бы это устроить?..

— У нас в клубе, — был ответ.

— Да разве это мыслимо?.. Ведь для спектакля требуется оборудованное театральное помещение. В вашем районе есть прекрасный театр. Отчего бы вам, как клубу, не слиться с другими клубами вашего района и отчего бы совместно с ними не устроить спектакля?..

— Нет, товарищ, — отвечали мне. — Это для нас неприемлемо. Сливаться мы ни с кем не желаем. Нам важно приучать публику посещать наше помещение...

— Но скажите, — опять говорю я, — а что если речь зайдет не о спектакле, а например, о библиотеке, которую «Культура и Свобода» могла бы предложить вашему району?.. У нас есть на это большие возможности. Неужели вы думаете, что хорошую и большую библиотеку мы могли бы дать только вашему маленькому клубу?..

— Что же делать? — снова ответили мне. — Но если б так было, если бы речь шла о библиотеке для общего пользования, то мы должны сказать, что такой библиотеки мы бы не взяли.

Признаюсь, что после подобных разговоров, которые мне приходилось вести каждый день — у меня пропал всякий интерес к какой бы то ни было работе в родной стране и я стал готовиться к уходу...

Осенью 1919 года мы с моей женой и моим beau frère'ом благополучно перешли границу.



ПРИЛОЖЕНИЯ

О ПЕНИИ В ЦЕРКВИ

Вопрос о церковном пении есть вопрос крайне сложный. Разрешить его во всей полноте могут лишь специалисты. Однако в нем есть и общая сторона и о ней каждый из нас и может и должен «свое суждение иметь», — только не легковесное, а обоснованное.

Для обыкновенного прихожанина — не музыканта и не певца— это не просто, разумеется. Но нельзя сказать, чтоб было и невозможно. Главное, отойти от безразличия к вопросу и задуматься над тем, что же должно приносить людям пение в церкви? В настоящей главе я обращаюсь к верующей и убежденной молодежи.

Православное богослужение есть нечто воистину прекрасное в отличие от просто красивого. Красивым-то может быть и пустяк, например, песенка, вальс, салонный романс, та или иная безделушка.

Прекрасное — никогда не пустяк. Оно возбуждает лишь высшие эмоции в человеке. Прекрасен Божий Мир (природа), прекрасны понятия: долг, дружба, вера, преданность идеалу. Истинно прекрасны Лик Богоматери и Лицо Христа.

Православное богослужение прекрасно и по замыслу, по действиям и по несравненной углубленности и вдохновенности текста.

Соответственно с этим и пение в Церкви должно быть прекрасным. В идеале оно должно отражать как раз те слова, на которые написана музыка, чтобы лучше передать, лучше выразить текст было уже невозможно (принцип, формулированный композитором А. С. Даргомыжским).

Апостол Павел в послании к Колоссянам (гл. III ст. 16) говорит: «слово Христово да вселяется в вас богатно, во всякой премудрости учаще и вразумляюще себе самех во псалмех и пениях и песнех духовных во благодати поюще в сердцах ваших Господеви»...

Что же мы наблюдаем в действительности? Как далеки мы от идеала?

Со всей объективностью приходится признать, что наше церковное пение не стоит на должной высоте и до идеала нам бесконечно далеко.

При этом дело не только в том, что жидки наши хоры (всюду недостаток поющих, всюду оскудение голосами); и не только в том, что недостаточно хороша подготовительная работа (беремся за непосильное, спевки плохо посещаются, песнопения недостаточно тщательно разучиваются, — регенты говорят: «Дай Бог, чтобы хоть одна треть поющих пела верно»); и не только в том, что многое неправильно истолковывается например, радость выражается торопней, торжественность — пением изо всей силы.

Всё это существует, конечно, но может быть объяснено переживаемым мутным временем, которое вообще отличается упадком во всём (упадок качества работы, удовлетворяемость приблизительностью). Будем надеяться, что безвременье пройдет, всё наладится.

Но в области церковного пения существует и нечто иное, — худшее и уже не временное, а постоянное, нечто, пустившее чрезвычайно глубокие корни.

Я говорю о некотором печальном явлении с пением в церкви, которое сказывается, как это ни странно, — тем сильнее, чем лучше аппарат исполнителей, и чем больше проявляется забот к украшению и торжественности богослужения.

Это звучит парадоксом. Но вот несколько иллюстраций к только что сказанному.

Пример первый. За каждой сколько-нибудь торжественной всенощной молитва «Ныне отпущаеши раба Твоего, Владыко» не читается, а поется. И пение это стремится к красоте. Часто поет солист (тенор, сопрано, реже бас) на фоне аккомпанирующего хора.

Но, скажите, — в какой мере это красивейшее (обычно мажорное) пение соответствует тексту и отражает слова и переживания уходящего из жизни девяностолетнего старца Симеона?

Пример второй. Кто не знает целого ряда чудесных по звукам Херувимских, состоящих из двух, не похожих друг на друга частей: первая «Иже Херувимы» — тихая, сдержанная, благоговейная, молитвенная; вторая — «Яко до Царя всех подымем» — контрастно громкая, бравурная, маршеобразная.

Как могут уживаться эти две диаметрально противоположных части в одном и том же песнопении? Ведь «Яко до Царя всех подымем» это не другая молитва, а вторая часть, продолжение единого вдохновеннейшего текста!

Пример третий. Запричастный стих, пение которого принято называть «концертом». Тут каждый может отметить тоже целый ряд (неисчислимое количество) очень красивых, и даже эффектных песнопений, в которых основным элементом является не спаянность музыки с текстом, а музыка сама по себе. И музыка эта сложна и искусственна. «Концерты» обычно трудны для исполнения. Они полны самых причуд-

ливых сочетаний аккордов, чередований различных групп хора. Общий характер «концертов» — суетный, «земной», светский. Молитвенность, искренность, теплота пения, как бы забыты и часто заменяются шумливой бравурностью и даже выкриками.

Особенно угнетающе в концертах это ненужное повторение святых (священных) слов, вроде: «и Присноде... и Присноде... и Приснодевы Марии»; «и Святому, и Святому, и Святому Духу»; «и во веки, и во веки, и во веки веков» и проч.

Или многочисленные неправильности ударений, — например, «спа́си» вместо — «спаси́», «Воскре́сый» вместо «Воскресы́й», «на не́бесех» вместо «на небесе́х» и т. д.

Что бы мы сказали, если бы что-нибудь подобное позволил себе простой чтец-псаломщик?

Примеров подобного рода можно было бы привести очень много. Но нам достаточно и этих, чтобы отметить наблюдающееся несоответствие между текстом и музыкой, существующее, как принято говорить, «в самой фактуре песнопений», в их нотах и заметное даже при наличии хорошо дисциплинированных хоров. О том же, что происходит в церкви, когда за подобные песнопения берутся хоры мало дисциплинированные или, попросту слабые — об этом и говорить не приходится.

Однако, этого еще мало. Необходимо указать еще и на то, что многие, очень многие этого недостатка церковного пения даже не замечают (думают, будто «так и надо»), а большинству людей погоня за искусственной эффективностью пения в ущерб тексту даже нравится. На этом и строится часто встречающееся общественное (приходское) мнение, в силу которого к регентам предъявляются определенные требования держаться сложного и бьющего на эффект, а не простого, молитвенного, благолепного.

Отмеченное мною явление имеет свою историю. Когда-то (до XVIII-го столетия) церковь пела просто и одноголосно (одна строчка). И пение это было полно молитвенного смысла и отличалось строгой сдержанностью, теплотой и задушевностью. Это — так называемое «столповое» пение, «знаменные распевы», мелодия которых была подчинена тексту и от него зависела.

С постепенным развитием певческой техники однострочное пение стало постепенно переходить в пение троестрочное и многострочное. Это и есть начало так называемого «партесного пения» — от латинского слова «pars» — часть, когда, кроме мелодии, стали различать другие части пения — партии (терцию, бас и проч.).

Однако спаянность напева с изгибами текста сохранялась. Текст нерифмован и не содержит в себе так называемого «метра». Оттого и определенных тактов в напеве, в две, в три и т. д. четверти, не существовало и существовать не могло и не может.

Начиная с XVII столетия, естественный ход развития русского церковного пения подвергся целому ряду влияний, — с одной стороны благотворных, с другой стороны — определенно пагубных, чуждых русскому духу.

Благотворными оказались напевы греческий, болгарский, сербский, а также южно-русский (например, киевский). Из них многое живет в церкви и до сих пор.

Пагубными же были влияния, ничего общего ни с Русью, ни с православием не имевшие. Особенно много вреда наделало польское влияние в Смутное время с его родоначальником Дылецким, автором грамматики так называемого «Мусикийского пения». Оно внесло в нашу церковь и шум, и выкрики, и всякого рода вычурность и фокусничество вне всякой связи с свя-

щенным текстом. А во второй половине XVIII столетия случилось и определенное несчастье: церковное пение было отдано под контроль и водительство иностранцев, преимущественно итальянцев (Галупи, 1706-1784 — первый «русский» церковный композитор; Сарти, 1728-1802 — директор придворной певческой капеллы при Екатерине II) и их русских последователей и учеников (М. Березовский, 1745-1777, Ведель, 1767-1806, Давыдов, 1777-1825, Дегтярев, 1766-1813 и — увы! Бортнянский, 1751-1825).

Всё это вместе взятое на протяжении десятилетий направило церковное пение по совершенно ложному, чуждому русскому духу пути. Музыка стала сочиняться предварительно, мелодию заковали в произвольно выбранный ритм, а текст попросту подгоняли под музыку и подчиняли его прихотям гармонии по западно-европейским образцам (аккорды, фигурации, модуляции). И направление это поддерживалось изданием соответствующего нотного материала.

Постепенно эти формы церковной музыки укреплялись в богослужении и, к сожалению, стали принятыми и «модными». Без звучного аккорда люди теперь тяготятся богослужением. Сейчас в церкви сохранилось лишь кое-что из того, что лишь отдаленно напоминает, каким было когда-то церковное пение, не противоречащее тексту. Это так называемое «гласовое пение», лишь частично сохраняющееся как в литургии, так и за всенощной в ее антифонах: «Блажен муж», «От юности моея»; в псалмах: «Господи, воззвах к Тебе»; в стихирах и в тропарях.

Нельзя сказать, однако, что увлечение «гармоническим» направлением церковного пения с его отходом от текста не вызывало в свое время протестов. Наоборот, находились чуткие и глубоко верующие люди, которые громко указывали на ложность избранного

пути и на надвигающуюся с ним опасность для судеб русской православной церкви.

В кратком отчете немыслимо проследить весь ход этой борьбы. Ограничимся поэтому указанием лишь на крайние ее точки.

Так еще в начале XIX-го столетия одним из самых горячих противников «гармонического» направления оказался настоятель Новгородского Юрьева монастыря архимандрит Фотий. Он отстаивал приверженность древнему «столповому» пению, как «наиболее богослужению приличному» и завещал монастырю большие денежные суммы, — дабы «вечно было столповое пение в Юрьевском монастыре». Это — всё, что можно было по тому времени сделать...

Так, через сто лет тоже Новгородский архиепископ Арсений не менее горячо протестовал против увлечения гармоническими формами западно-европейской музыки. Но было уже поздно. По словам самого архиепископа Арсения, «мы не только привыкли к светскому характеру пения, но уже имеем не мало сторонников этого не только среди мирян, но и среди пастырей и архипастырей русской церкви». Эти слова его цитирую по «Прибавлению» к «Церковным ведомостям» от 3 сентября 1916 г.

Не мешает, между прочим, отметить, что архиепископ Арсений является автором замечательного труда «Спутник псаломщика». Особенно важно его третье издание, в котором собраны образцы строго церковного мелодического пения, простого и более доступного массам, чем пение «гармоническое».

Протест шел и со стороны чутких музыкантов. Так, например, П. И. Чайковский в своем знаменитом письме к митрополиту Киевскому того времени (если не ошибаюсь, к Михаилу) называет и музыку и исполнение очередного «концерта» великолепным хором

Киевского Братского монастыря ни много, ни мало, как «музыкальной оргией», тешащей только лишь часть людей, приходящих в храм к определенному времени специально «послушать концерт» и покидающих церковь по его окончании...

А в другом месте, — в письме к некоему Конинскому, — П. И. Чайковский восклицает: «...Нужен мессия, который одним ударом уничтожил бы ложное направление церковного пения и указал бы ему истинно новый путь». А новый-то путь, по его мнению, и заключается в возвращении к первоисточникам, к древним напевам, но, разумеется, в соответствующей современным музыкальным знаниям гармонизации.

Протесты помогли лишь частично. Во второй половине XIX столетия в среде наших многочисленных церковных композиторов обозначилось два русла.

Одни старались держаться так называемого «строгого стиля» и строгой церковности и вдохновлялись преимущественно переложением древних напевов на многоголосый хор. Таковы например: протоиерей П. Турчанинов (1779-1859), один из учеников итальянца Сарти, не пошедший за своим учителем. Гр. Ф. Львовский (1830-1894); позже: А. Архангельский (1846-1924); А. Гречанинов, здравствующий до сих пор, Кастальский, П. Чесноков и другие. Трудами их создан целый ряд великолепнейших песнопений, в которых нет ни нарушений церковности, ни несоответствия между музыкой и текстом.

Другие, к несчастью, большинство, — так и не смогли отделаться от иноземных влияний и держались за так называемую «свободную композицию», сочиняли (и сочиняют) на непревзойденный старинный текст новую музыку, — пришли-де новые времена, нужны и новые формы музыки. В данное время литература церковных песнопений обладает буквально не-

исчислимым количеством подобных «свободных композиций», часто никому неизвестных авторов...

Православный христианин! Если тебе не всё равно, что совершается за богослужением, если церковь для тебя есть нечто, существующее от века, если ты понимаешь ее, как продукт веры отцов, как отражение громадной и длительной работы религиозной мысли, если ты научился уже и присутствовать в храме Божьем — не скучаешь в нем и не переминаешься с ноги на ногу в ожидании, скоро ли кончится служба, а, наоборот, следишь за действиями священнослужителей и они для тебя полны смысла, если, наконец, тебе дорога и обстановка богослужения, — эта изумительная тишина храма, этот его полумрак с мерцающими лампадами перед строгими ликами Святых Угодников, то тебе не может быть «всё равно», что и как поют в храме!

Доволен ли ты тем, как поставлено это дело в твоей церкви? Что делаешь ты для того, чтобы оно было безукоризненным? Отойди от безразличия к этому вопросу! Заинтересуйся им! Нужды нет, что ты, может быть, и профан и мыслишь про себя, что ты в этом деле ничего и не понимаешь. В специальной области можно, конечно, и «не понимать», но нельзя не определить для себя самого своего отношения к вопросу!

Скажи прежде всего, ответь себе самому, со всей искренностью, — есть ли у тебя, поют ли внутри тебя твои любимые церковные песнопения? Отобрал ли ты из них некоторые «жемчужины» (они всё-таки в церкви существуют!) и можешь ли ты дать себе сознательный отчет в том, что же в них особенно хорошо, что именно умиляет и трогает твою душу?

И проверь всё это, общаясь с другими верующими. Несомненно, ты найдешь среди них и «понимающих» — они и помогут тебе. С ними вместе, быть может, ты

начнешь вырабатывать уже не личное, а общественное приходское мнение, а оно (и только оно) и способно в будущем влиять на качество пения в твоей церкви, как в смысле исполнения, так — еще больше — и в смысле выбора песнопений.

В заключение напомню тебе еще раз, что основным недостатком церковного пения в данный момент является несоответствие между старинным, поистине гениальным богослужебным текстом и «новой» музыкой.

Убрать или хоть как-нибудь сгладить это несоответствие и есть наша неотложная задача.

О ЗАБЫТОМ СОКРОВИЩЕ

Знавал я в России семью бедного рыбака, — сам он, жена, пятеро ребятишек... Ютятся в хибарке... Нужда страшная...

Рыбак рассказывал мне, как иной раз, не зная куда податься, садился он на лавку и говорил жене:

— Настя! Что будем делать-то? Давай споем что-нибудь!

И запевали... Умеючи, хорошо пели!

— И знаете, — продолжал рыбак, — помогает! Напоешься вот этак-то, весь изойдешь в песне, — смотришь, и легче станет!

А на одной из имеющихся у меня фотографий Ф. И. Шаляпина написаны им такие слова:

«Из всех песен мира, кажется мне, русская песня наиболее крепко теснится с человеческой душой. Она отвечает и грусти и радости в полной мере».

Это изумительное свойство русской песни — тесниться с душой и приносить утешение и облегчение — известно, конечно, и за рубежом. Многие прибегают к песне, как «к последнему, что остается». Только редко где слышится настоящая, целительная песня. Плохо мы ее помним, плохо храним и удовлетворяемся засоренным, искаженным и обычно не по-русски (то под немцев, то под итальянцев) сделанным материалом. Были бы лишь слова русские!

Еще хуже обстоит дело, когда мы, при помощи великолепных хоров, — распространяем среди ино-

странцев под видом русской народной песни буквально что придет в голову без всякой ответственности за содеянное. И есть люди, которые остро переживают это и восклицают:

— Боже, Боже! Что делается-то? Разве то мы поем, что могли бы петь? Разве в таком виде надлежит появляться нашей песне на люди?

Судите сами! Спросите любого немца, американца и даже австралийца, знаком ли он, слыхал ли когда-нибудь наши непревзойденные и лучшие в мире (мы так и говорим: лучшие в мире) народные песни? Он всегда вам не только ответит, что знаком и слыхал, но непременно, хоть и коряво, споет «Вечерний звон», «Стеньку Разина», «Однозвучно гремит колокольчик» или даже «Замело тебя снегом, Россия», а то так уж «Гай-да, тройка, снег пушистый» и «Очи черные».

Иными словами, он споет как раз то, чего никогда и нигде (ни в одной деревне, ни в одном из наших многочисленных и богатейших песенных очагов) не пел русский народ, споет то, что ни в коем случае не могло составить фундамента величавого здания, именуемого «Русской музыкой». А между тем оно-то именно и составляет сейчас нашу гордость, — такие произведения, как «Борис Годунов», «Хованщина», «Князь Игорь», «Снегурочка», «Царь Салтан» и прочие не сходят со сцены как европейских, так и заокеанских театров. И всё потому, что от них «Русью пахнет», природа их музыки — это народная русская стихия, это подлинная народная песня.

Несомненно, во всём этом кроется какое-то большое недоразумение, видя и наблюдая которое много лет, вот и еще раз берешься за перо с целью вспомнить об основных чертах русского народного песенного творчества.

Не ждите от меня новых данных о русской песне

(их у меня нет, да и вряд ли они существуют вообще). Моя роль, повторяю, всего только напоминающая.

Скажите, случалось ли вам слышать настоящую русскую песню издали (при этом, конечно, чтоб хорошо ее пели)? Помните ли вы, как действовали на вас русские звуки?

Что вы ими заслушивались — это несомненно. Что замирали в оцепенении — разумеется. Еще бы!.. Ну, а кроме того?

Вероятно, вы помните, что вас охватывало особое радостное и горделивое настроение от того, что вы сразу узнали и отличили русское. Это, правда, нетрудно. Даже иностранцы не ошибаются. А вот попробуйте-ка отличить, скажем, немецкую песню от французской или итальянской. Наверно, ошибетесь или, во всяком случае, будете колебаться.

С нашей песней ошибки быть не может, у нас в нашем подлинно-русском — особый, только нам присущий характерный строй песни. И это первое, что придает ей неизъяснимую прелесть и заставляет заслушиваться (независимо от слов, слова-то до вас и не долетают издали).

Вероятно, вы помните далее, что, заслушиваясь, вы про себя восхищались: «Боже, как хорошо!» «Красота-то какая!», но тут же себя и одергивали: «Нет, не только красота! Не в ней одной дело! Красивых песен много и у других народов. Тут — что-то иное, большее!»

А что же? Да больно уж необычно! Совсем, совсем не та красота, что у других! Широко-то как! Места-то, пространства-то сколько! И сила и смелость необычайные, — смелы переходы, смелы концы!

Обращали ли вы внимание на концы наших песен? Заметили ли, что им, в сущности, «нет конца»? Наши

песни льются и тянутся долго-долго, иной раз «всю-то ноченьку, до зари».

И странное дело, временами кажется будто знаешь песню, пробуешь подтянуть и... не выходит, «не попадаешь»!

Шалит, «озорует» наша песня: только наладит одно, увлечет и вдруг, смотришь, «дала стрекача», ушла совсем в другую сторону, — никак не поймать!

Во всём этом — вторая прелесть нашей песни. Прислушайтесь к ней, последите за тем, что способна она «выделывать», как необычно она считает, как удивительна ее мелодия, как причудливы изгибы, волны ее!

В-третьих, необходимо отметить, что наша песня — волнующая. Ее нельзя слушать и оставаться спокойным. Она волнует и нерусских людей. Те постоянно указывают, что в русской песне — либо безысходное горе, щемящая грусть и тоска (поем ведь песни «во крови, в слезах крещеные, омытые»), либо безудержное и заражающее веселье. Перед таким весельем просто нельзя устоять. Оно захватит и не отпустит самого черствого человека.

И веселье это — особенное. Если разобрать и его, то окажется, что в нем — почти всегда печальная основа (минорный строй даже в примитивах: «Во поле береза стояла», «Во саду ли, в огороде») Подумайте — веселье, а в печали! Кому, когда прийдет в голову вековую грусть превратить в залихватский вихрь? А вот нам приходит, мы это умеем!

Эту поразительную способность русских — «заливать горе веревочкой», «развеивать грусть-тоску», веселиться в миноре — давно уже заметили иностранцы. Они приходят в полное восхищение от этого. К сожалению, среди нас, даже среди самих поющих

и увлекающихся, сравнительно немногие понимают, в чем дело...

Нам остается теперь коснуться четвертого и самого главного — мастерства нашей песни. Есть два рода мастерства — мастерство исполнения и мастерство «сочинительства». Мы необычайно сильны в обоих. Если и возникают иногда споры о качестве русских голосов по сравнению с голосами иностранцев, то бесспорно всё-таки то, что петь-то мы мастера.

Скажите, кто может так «заводить», «запевать» нашу песню? У кого такие, как у нас, «запевалы»?

Кто так подхватывает песню, как мы? В чьем исполнении песня может «грянуть» так, как «грянет» у нас? Нет! О чем же тут говорить? Тут у нас соперников, можно сказать, не имеется... Но вот что еще значительнее.

Пробовали ли вы разбираться в том, как сочинена наша песня? Вслушивались ли вы в то, как она разделана? Обращали ли вы внимание на партии тех голосов, что «подпевают»?

У нас это не просто втора или бас, как у всех. Мы не столько «подпеваем», сколько состязаемся, кто искуснее подберет и протянет нитку совместно выделываемой песенной ткани. У нас каждая партия старается вложить в дело то лучшее, чем обладает, как можно богаче украсить то, что делают все. Оттого так и поразительна узорчатость настоящей русской песни. Оттого так замечательны разводы, «разливы» русских звуков...

В искусстве музыки подобное творчество стоит на самой вершине. И эта вершина принадлежит нам!.. За нами гоняются, нас изучают, стараются подражать... Но пальма первенства остается в наших руках, перещеголять нас нельзя. Здесь мы бьем и зачаровываем решительно всех.

Ученые музыканты больше всего и обращают внимание не столько на самую песню — тему, мелодию, — сколько именно на разработку песни, что и составляет ее музыку. Существует даже особый отдел музыкальной науки — самый сложный и трудный, — отдел так называемого «контрапункта», — учения о вторых, третьих и т. д. голосах в музыке.

Так вот, русский песенный контрапункт и считается до сих пор непревзойденным. Нет выше, нет интереснее, нет оригинальнее!

Ну вот, вспомнили, оглянулись, перебрали! Как я и предупреждал, ничего нового я не говорил, касался только бесспорного, давно установленного, общеизвестного.

Однако, я уверен, что всё сказанное является для многих (и весьма многих) чем-то, по меньшей мере, неожиданным. Нам как-то непривычно подходить к нашей песне со стороны ее звуковых сочетаний. Мы почему-то совсем не в них видим ее очарование. Мы, склонны щеголять «могучей русской грудью», русскими октавами, тенорами, стройностью наших хоров и проч. Словом, щеголяем искусством исполнения наших песен, но нас почти совершенно не интересует самый материал нашей песни.

А между тем в нем-то именно и заключается сущность дела: без тщательного и любовного выбора наша неоценимая песня не пойдет дальше легковесного развлечения для нас самих, а у нерусских людей мы вызываем лишь недоумение. Мы легкомысленно насаждаем всюду ложное представление о России.

Русская народная песня, как явление, представляет собой нечто весьма значительное. Как и всякий другой фактор русской культуры (русская наука, русская литература, музыка, театр), она отличается своей углубленностью. Она отражает внутренний мир человека,

она волнует, «хватает за сердце», теснится с душой, отвечая грусти и радости в полной мере. В этом-то и стоит ее целительность!

Однако, не всё то, что называют «песнями», обладает этим свойством. Тем, кто его ищет, надо уметь отличать подлинно-народное от подделок. К сожалению, подделки сильно распространены и много поются.

К ним относятся прежде всего марши. Их природа не только не народная, но и нерусская. В недрах России маршей нет и народ русский, изливающий в песне душу, маршей не поет. Марши это — навязанный народу материал пения. Это — порождение казармы, войн, походов, революции.

Во-вторых, к подделкам относятся «песни», явно под народ «сделанные». В появлении их огромную роль сыграло «творчество» всегда певшей и всегда народничавшей русской интеллигенции. Кто не знает весьма слабых по музыке «песен» на слова Некрасова? Например, «Не гулял с кистенем», или «Я кручину свою многолетнюю». Это — просто подогнанный некрасовский текст, к популярному в свое время романсу «Раздели ты со мной мою долюшку». Или «Укажи мне такую обитель», где напев взят из итальянской оперы Доницетти «Лукреция Борджия»; кто не знает «песен» на слова Кольцова — «Соловьем залетным», «Сяду я за стол да подумаю», «Что ты спишь, мужичок»?

Или выплывших за последнее время романсов и песен с приделанными к ним ненародными украшениями-трюками?

Например, романс «Вечерний звон» с припевом хора «бум-бум», подражающим якобы звону колоколов или «Вдоль по Питерской» с хоровым «ля-ля-ля-ля» (прием абсолютно нерусский!) или, наконец, пением с закрытым ртом — имитация звуков труб духового оркестра и т. д.

Всё это — определенный отказ от пения, уклонения от него в сторону цирковых клоунских и мюзик-хольных приемов.

Не меньшими подделками являются и пресловутый «Стенька Разин и княжна» (конгломерат различных заимствованных мотивов до «Аскольдовой могилы» Верстовского включительно) и все студенческие песни («Не осенний мелкий дождичек», «Быстры как волны», «Из страны, страны далекой», «Наша жизнь коротка» и проч.) и песни интеллигентской тюрьмы (вроде «Славное море — священный Байкал», «Часовой», «Что, барин, надо?» и много других) и, разумеется, все революционные песни («Смело, друзья, не теряйте», «Вы жертвою пали», «Варшавянка» и проч.).

Оставляя весь этот хлам в стороне, обратимся к материалу песен, сложенных русским народом.

Среди необозримого разнообразия русских народных песен различают прежде всего песни, известные под общим — не совсем удачным, не совсем точным — названием «старинных песен». Популярность их чрезвычайна. Они приобрели не местный характер (подобно тому, как бывают песни волжские, донские-казачьи, архангельские, рязанские), но их пела буквально вся Россия, независимо от того, где песни родились. Без знания этих песен нельзя себе представить ни одного русского человека.

К числу таких песен принадлежат весьма ценные: «Не белы снеги», «Среди долины ровныя», «Чем тебя я огорчила?» (позже ставшая известной под именем «Шереметевской» со словами — «Вечор поздно из лесочку»), «Вниз по матушке по Волге», «Вниз по Волге-реке»[1], «Как по морю, морю синему». «Во поле береза стояла», «Возле речки, возле мосту», «Вдоль да

[1] Позже переделанная в другую: «Есть на Волге утес» на слова Навроцкого.

по речке», «Во лузях», «По улице мостовой», «Как у наших у ворот», «Со вьюном хожу», «Лён-зеленой», «Ах, вы сени, мои сени», «Лучина-лучинушка», «Ивушка-ивушка, зеленая моя», «Ах, не одна во поле дороженька», «Выйду ль я на реченьку» — и много других, если и не столь популярных, то всё же весьма распространенных.

Все эти песни сложены, несомненно, народом. Это видно по их близкому к народной жизни содержанию. Композитор их безымянен. И живут они века.

И все они полны очарования, петь их — истинное наслаждение. В них и своеобразная широкая русская красота, и задушевность их «мелоса», и залихватский вихрь безудержного веселья (почти всегда в миноре). Всё это пленяет и захватывает даже и нерусских людей. Нам же русским без этих песен просто нельзя и обойтись. В особенности на русских праздниках, когда каждому хочется слиться со всеми и, конечно, петь со всеми вместе. Лучшего материала для этого не найти! Песни нетрудные, легко подхватываются и заучиваются. Ритмика их очень проста и однородна, — две, реже четыре, еще реже три четверти.

Не пренебрегайте песнями этого рода. Считайте их обязательными. Это — фундамент! Это — ключ к дальнейшему познанию извечных сокровищ России!

Эти «старинные» песни известны нам по старинным «Сборникам песен», из которых главнейшими считались сборники Кирши Данилова, Прача, Вильбоа, Чулкова, Новикова, Гурилева, Воротникова и других. Позже появилось множество других сборников — и до сих пор они появляются, — представляющих собою то более, то менее грамотные перепечатки «старинных песен».

По мере ознакомления и пользования этими пес-

нями всё больше и больше обнаруживалась одна характерная их черта: их почти не подпевает деревня... А про некоторые из них (про «Лучинушку», «Вниз по матушке по Волге», «Ах, не одна во поле дороженька» и др.) деревня попросту говорит: «Не так поете. Не по-нашему!»

Вначале это казалось странным: песни-то не принадлежат всецело городу, содержание их не городское, — но потом многое разъяснилось.

Песни эти оказались песнями русских дворовых крепостной эпохи и были «подслушаны» в людской помещичьей усадьбы. Но недостаточно тщательно записанные (преимущественно заезжими на Русь иностранцами и вообще людьми, не до конца ухватившими характер народного творчества), попали в «Сборники» и стали жить не совсем в своей (народной) форме.

Они прежде всего сильно упрощены. Записывалась в них только мелодия (мотив) и укладывалась непременно в «гамму» (мажор или минор). Но «гамма» несвойственна русскому народному пению. Кроме того, песню «гармонизировали», к ней приписывались втора, бас, присоединяли к ней аккомпанимент, — словом, ее разрабатывали не по-русски, а по образцам западно-европейской музыкальной науки.

В силу этого такие песни при позднейшей строгой классификации получили название хотя и «народных», но в той или другой мере «банализированных» песен (Banalisierte Lieder) — по выражению немецких профессоров — в отличие от «Originale Russische Lieder» wie es im Dorf gesungen wird (как они поются в деревне).

Это полностью и подтвердилось с появлением иных («новых») сборников песен, записанных «на корню», по деревням. Начиная приблизительно с шестидесятых годов прошлого столетия, по самым глу-

хим углам необъятной России стали ездить особые специальные песенные экспедиции, которые стали точно записывать не только мелодию, но и всю музыкальную структуру песен в народном исполнении. Некоторые экспедиции пользовались для записи фонографом.

Из сборников, изданных такими экспедициями, наибольшей известностью пользуются сборники М. Балакирева, Н. Римского-Корсакова (три тома), А. Лядова (несколько сборников), Линевой, Некрасова, Т. Филиппова, Лопатина и Прокудина, Мельгунова, Пятницкого, Малер и др.

И что же оказалось? Оказалось, что собранные такими экспедициями «новые» песни (будем называть их — подлинно-народными) гораздо старше «старинных», о которых у нас шла речь выше, а по своему содержанию и по своей форме они превзошли всё, что было известно до них.

Содержание их дополняет и как бы увенчивает все наши сведения о громадных литературных достоинствах русского народного творчества. В них отразился и изумительный русский эпос (былины, сказания, исторические песни, духовные стихи), и исконно-русские народные празднества (Святки, Весна, Семик, Троица, Иван-Купала) и вся поэзия русского обряда (обручение, девичник, свадьба, величание, выкуп) и, наконец, вся чисто русская «прозрачная» и задушевная лирика со всеми особенностями повседневного быта («песни-запевки», песни протяжные, иначе «долгие», игровые, хороводные, уличные, плясовые).

Что касается формы этих песен, то они считаются музыкальным откровением. Это целый мир самых причудливых звуковых сочетаний, непревзойденных по красоте и оригинальности.

Нашей подлинно-народной песне прежде всего тесно в европейской гамме. Она рвется к свободе, к

каким-то иным неведомым звукорядам, состоящим преимущественно из необычного чередования квинт и кварт, а чаще всего из входящих друг в друга четырехзвучий «тетрахордов». Это и придает ей особый, русский строй.

Но, главное, она дает свободу не только мелодии, но и другим голосам: подвижные альт, тенор, бас — все они, каждый по-своему, стремятся не столько сопровождать мелодию (подпевать), сколько имитировать мелодию, состязаться с ней («кто лучше споет?»). В результате — своеобразнейшая, оригинальнейшая гармония песни. Отсюда и понятия: «переборы», «разливы», «узорчатость» подлинно русской песни.

Кто б ты ни был, мой читатель, — сам ли ты поешь или только любишь, когда другие поют, но если и тебе тяжело и ты ищешь облегчения и утешения в звуках, то попробуй поближе подойти к русскому песнетворчеству. Вслушайся в него! Приглядись к нему! Это — Великое искусство Великого народа! Это драгоценное достояние наше, волнующее и исцеляющее душу!

Берегите! Собирайте! Любите его!

ДЕСЯТЬ ЗАПОВЕДЕЙ ПЕВЦА

Хочешь петь — соблюдай их!

1. *НЕ СТРЕМИСЬ УДИВЛЯТЬ — СТРЕМИСЬ ОЧАРОВЫВАТЬ!*

Дело не в том, чтобы «хватануть» ноту («Как здорово!..»), а в том, чтобы тронуть душу слушателя («Хорошо-то как!»).

Поешь ли ты так, чтоб другие тебя заслушивались? Стремишься ли ты к чарующему пению?

2. *НЕ КРИЧИ!*

Криком никто не залюбуется! Любуются пением, когда голос льется, когда певец им управляет, то усиливая, то ослабляя его по собственному желанию.

Льется ли твой голос?

Умеешь ли ты прежде всего его сдерживать, — петь едва слышно, замирая («пиано-пианиссимо»)?

Тем паче, — не перекрикивай других! Ты — не петух!.. Береги свой голосовой аппарат. Как зеницу ока, с малых лет береги! Еще — вопрос, что — нежнее, — глаз или гортань!

Заметил ли ты это? Знаешь ли, что большинство

певческих несчастий происходит от попыток давать голос «изо всей силы?»

3. *НЕ ИСКАЖАЙСЯ!*

Дай возможность смотреть на тебя во время твоего пения! Не наливайся кровью! Не «пыжься»! Не выпячивай глаз. Не перекашивай рта!

Сугубо — не будь жалок видом, — не заставляй трепетать за себя («Боже мой, — возьмёт ли, дотянет ли?») или прощать тебе («Бог с ним!.. Что с него взять?»)

Можешь ли ты петь, не краснея и без надутых «жил» по бокам шеи? А — без малейшего напряжения или усилия?

А для проверки, что поешь свободно («не сдавливая»), можешь ли тянуть ноту и одновременно вертеть головой вправо и влево?

4. *НЕ «ДЕЛАЙ» ГОЛОСА!*

Не огрубляй звука («не баси!») и не разжижай (не утончай) его! Не тянись слишком вверх или слишком вниз! Оставь свой голос таким, каков он у тебя от природы!

И не очень «приготовляйся» запеть: не опускай головы, не втягивай шеи («не вростай!»), не будь «букой», не пой исподлобья, не делай сердитого лица, не сжимай кулаков, не подымайся «на цыпочки», не становись в «позу»!

Пой проще, спокойнее!

Можешь ли ты петь так же непринужденно, как говоришь? Скажут ли про тебя, что поешь «играючи», как будто петь тебе «ничего не стоит» («поет себе — заливается!»).

5. *НЕ ПЕРЕБИРАЙ ВОЗДУХА!*

Не трать своих сил понапрасну! Вдыхай спокойно, не подымая плеч. Наполняй грудь воздухом вмеру! А наполнив, — дыши животом!

Наблюдаешь ли ты за собой, ощупываешь ли себя, когда ты спокойно дышишь (лучше всего лежа)?..

Умеешь ли, вдохнув, удержать нижние ребра широко (чтоб не спадали), а выдыхать животом?..

6. *НЕ НАПРЯГАЙ ЖИВОТА!*

Он тебе нужен для длительного и равномерного (без толчков!) выдыха.

Помни: при вдохе живот заметно выпячивается вперед, а при выдыхе глубоко втягивается внутрь.

Мыслимо ли это, если твой живот — как барабан?

7. *ПОЛОЖИ ЯЗЫК!*

Язык твой не смеет быть твердым и стоять горбом, закрывая глотку.

Наоборот: язык певца — мягок и лежит плоско (часто — «лодочкой!»).

Попробуй проделать следующее: зевни сладко, но при закрытом рте! Когда зевок «удался», то, ничего не меняя, осторожно и медленно приоткрой рот и посмотри в зеркало — как плоско лежит твой мягкий (ненапряженный) язык и как хорошо видно горло.

Так показывают его доктору! Так показывай его во время пения и самому себе, — проверяй себя! Не будешь «петь горлом!»

8. *НЕ ПОЙ КОШКОЙ!*

Не теряй резонатора. Не раздирай рта «до ушей». Собери рот. Старайся открывать его красиво (овально) и вмеру.

И пой сочно, — с воздухом. Отучись отделываться одними губами и играть ими. Не меняй резко формы рта с каждой новой нотой!

Можешь ли ты петь вверх и вниз быстрые гаммы (на любую гласную) так, чтобы рот не «дрыгал» в стороны, а приоткрывался по мере надобности исключительно благодаря отпаданию нижней челюсти?

9. *НЕ ВЫБИРАЙ ГЛАСНЫХ! ПОЛЮБИ ИХ ВСЕ ОДИНАКОВО!*

Полюби крепкой любовью, — произноси их ясно, четко и точно, чтобы не «расплывались» и не превращались в другие — «неопределенные»!

Больше же всего полюби гласные «и», «у», «ю» на всех нотах твоего голоса! Горе тебе, если не умеешь петь слов: «аллилуйя», «душу», «люблю», «родную», «бурю», «лютую» и проч., и поешь вместо них — «аллел*о*ия», «д*о*ш*о*», «лёблё», «родн*о*ё», «борё», «лётоё» и т. д. и т. п.

Упражняй себя в точном выпевании гласных (и согласных) на любой высоте!..

Различай три разных «Е»: 1) узкое (как в слове «день»), 2) пошире (как в слове «свет») и 3) самое широкое, открытое (как в словах «целый», «этот», «соверш*е*нный»). Последнее — важнее всего!..

Оттачивай и «заостряй» гласную «ы», сравнивай ее с «и»; для этого пой одно за другим слова: «любить» — «забыть»; «прол*и*ть» — «просл*ы*ть; «мир*и*ть» — «в*ы*р*ы*ть», «нить» — «ныть» и пр.; или сочетания слов, вроде: «мо*и* мечт*ы*»; «сл*ы*хал*и*-ль в*ы*», «вздохн*у*ли-ль в*ы*» и т. д. и т. п.

Вот еще примеры полезных для упражнения слов: «в де-ре-вне», «ве-чер-ню-ю», «ве-се-ле-е», «пе-сен», «реже», «в не-бе», «грущу», «му-чу», «чу-жу-ю» и проч.

10. *НЕ СЛОГИ ПОЙ, А ФРАЗЫ!*

Отойди от расхожего пения (как всякий споет),

умей заинтересовать знатоков. Помни об обязательности акцента «на раз», не подчеркивай слабого времени такта.

Хорошо ли ты себе усвоил, что на этом построено выразительное и благородное артистическое пение?

ОГЛАВЛЕНИЕ

Printed in U. S. A.
by RAUSEN BROS.
142 E. 32nd. Street
New York 16, N. Y.
85

Цена: $3.00



ИЗДАТЕЛЬСТВО ИМЕНИ ЧЕХОВА
Нью-Йорк